

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 383 يونيو 2002



▪ المناهج النقدية / ملف

د. رشيد بنحدو

د. هشام العلوي

د. محمد طجو

د. عبد الله عساف

إيهاب النجدي

حافيظ علوي

▪ قراءات نقدية:

▪ علي السبتي شاعر في الهواء الطلق

د. أحمد عصلة

▪ بدوي الجبل بين الاتباع والإبداع

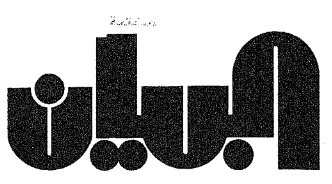
عبد الهادي صافي

▪ رحلتي مع الكتاب

خالد سالم محمد

▪ حوار مع الناقد محمد عزام

فواز حجو



العـــدد 383 يونيو 2002

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

د. خالد عبداللطيف رمضان


أمين التحرير:

نذير جعفر

natherg@hotmail.com

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(383) June. 2002



Al Bayan

Editor-in-chief
Dr. Khalid Abdulattef Ramadan

Excutive Editor
Natheer Jafar
natherg@hotmail.com

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

أقلامنا.. مهاجرة.. أم مهاجرة؟

د. خالد عبد اللطيف رمضان

ازدحمت في الذهن مجموعة من التساؤلات، وأنا أتصفح بعض الدوريات العربية التي صدرت العام الماضي، واحتفت بالثقافة الكويتية والإبداع الكويتي بمناسبة احتفالية الكويت عاصمة للثقافة العربية.. ومرد هذه التساؤلات، الوفرة في الإبداعات والكتابات المنشورة، لكتاب يحجمون عادة عن النشر في الدوريات الكويتية.. فهل هو عزوف عن النشر في المطبوعات الكويتية، رغم أنها مفتوحة لكل عربي ينشد الإطلال على القراء العرب في كل مكان؟ وما الذي يجعل كتّاب الكويت يهجرون مجلاتهم ودورياتهم؟

قد يكون هذا التساؤل مشروعا في بعض البلاد العربية التي تكبل فيها الحريات، ويطارد الكتّاب في حياتهم ورزقهم، إذا ما تجاوزوا الخطوط الحمراء - وهي كثيرة - ولكن في الكويت التي فتحت ذراعيها لكل صاحب رأي، وسخّرت إمكاناتها الثقافية لكل العرب مبدعين وقراء. هذا ما يدعو إلى العجب، في بلد يتمتع بسقف معقول للحريات لأبنائه، ولكل صاحب رأي حر.. من حقنا أن نستغرب هذا العزوف.. فلماذا تهجر طيورنا أوكارها.. وتغرّد بعيدا عن أعشاشها.

في عدد واحد من مجلة «المدى» صدر خصيصا لمناسبة الاحتفال بالكويت عاصمة للثقافة العربية، التقيت بثلة من الأسماء المميزة في عالم الكتابة سواء من مبدعي الشعر والقصة أو كتاب الدراسات والمقالات النقدية. فأين هذه الأسماء

من مجلاتنا؟ هل تهجر الأوطان بسبب التضييق الذي تشهده الساحة الثقافية من قبل التيارات السياسية الإسلامية؟ وما نتج عن ذلك من ملاحقة بعض الكتاب في ساحات المحاكم؟

أمر يسعد النفس أن تحتضن الدوريات العربية الأقلام العربية من كل مكان، وأن نحقق المزيد من التواصل بيننا، لكي نعرف بعضنا أكثر، فالمساحات المجهولة في ثقافتنا العربية المعاصرة كثيرة، خاصة في ظل قيود الرقابة وصرامة الإجراءات الجمركية ضد المطبوعات. رغم الانقلاب الذي تشهده موجات الأثير، والإشارات التي تنقلها الأقمار الصناعية لتدخل البيوت صورا وكلمات دون رقيب أو حسيب.

جميل أن تحتفي دورية عربية بمبدعين عرب من خارج وطنها، وجميل أن يتخطى مبدعونا حدود الوطن للنشر في دوريات عربية. هذا أمر يسعد النفس لا خلاف على هذا، فنحن أمة واحدة، وتلاقي أقلامها على الصفحات هو الطبيعي، أما العزلة والانطواء فإنه مقدمة للخذلان والانمحاء، ونستعيذ بالله منهما. ولكن القضية لها وجه آخر، أو يمكن ـ بلغة النقد ـ أن تكون لها قراءة أخرى أو قراءات أخرى.

فنحن نعرف أن عددا غير قليل من أقلام سورية ولبنانية هاجر إلى مصر، ووجد فيها مناخا ثقافيا وحضاريا ملائما، فكان وجودها خيرا وبركة، عليهم كأفراد أو أدباء، وعلى مصر باعتبارها بيئة ثقافية متفاعلة. ولكن لبنان لم يكن في غنى عن جورج زيدان، ولم تكن سورية في غنى عن أبي خليل القباني، هذا مع التسليم بالثمرة المؤجلة، وهي أن نجاح هذه الشخصيات ـ أيا كان الموقع ـ يدخل في حساب منجزات الأمة العربية.

وبعبارة أخرى هذه الأقلام والإبداعات التي أشرت إليها هاجرة؟ أم مهاجرة؟ والفرق واضح لأن الهجر يكون عن غضب ورفض وشعور بالغبن. أما المهاجرة فليس شرطا أن تقترن بشيء من السخط، وغالبا هي بدافع الطموح الزائد والبحث عن منفذ إضافي لإبلاغ الرسالة الأدبية.

فأين يقف كتابنا وشعراؤنا من هذين القطبين المتباعدين؟ هل يبحثون عن نافذة مشرعة على هواء الحرية والتجدد ويقين القبول، حيث نبتت «أشواك» وتسلقت أعشاب وطفيليات في غفلة من المجتمع الحضري، أو الزمن على نافذة الكويت؟ أم أن القضية لا تزيد عن كونها هجرة مؤقتة، لا تلبث أن تعيد إلينا بضاعتنا، عبر نافذتنا في مجلة «البيان» وفي غيرها من المجلات أيضا. وهي لم تقصر في إبداء الترحيب والاعتزاز بكل ما تبدعه هذه الأقلام؟

لقد اتسع صدر «البيان» دائما لتقبل الجديد، واتسعت عواطفها ومداها الفكري لاحتضان الأقلام الواعدة (فضلا عن المتمكنة والراسخة) في كل أقطار العروبة وكانت في هذا الصنيع تنسجم وتتوافق مع الأهداف العليا المستقرة في ضميرها ـ سياسة وحضارة وانتماء وتراثا ـ وها هي ترد الجميل ـ في قراءة مختلفة، حين ترفرف طيورها على صفحات الدوريات العربية خارج الكويت، فما من قلم من هذه الأقلام إلا وكانت بدايته، وصرخة ميلاده على صفحات «البيان».

ملف العدد: مناهج النقد الأدبي



المنهج التكاملي أو حين يتحول النقد إلى هرطقة!!

• د. رشيد بنحدو

في دراسة رائدة في وقتها، رصد **إدوار سعيد** ظاهرة تعد طبيعية في حقل تاريخ الأفكار. ولعل كونها طبيعية هو ما لم يغر الباحثين قبله، وبنفوذ البصر نفسه، بفحص هذه الظاهرة، ربما لاعتقاد سائد بأنها مفحمة ومن ثم مسلم بها. والحال أن لا شيء يسلم به، خاصة في ذلك الحقل الذي يتسم بدوام التطور والتبدل. يتعلق الأمر بظاهرة ارتحال النظريات والمفاهيم والأفكار من مواطنها الأصلية إلى مواطن أخرى(1).

ولئن كان إدوار سعيد قد قيّد دراسته تلك بحدود المعرفة الغربية - حيث وصف سيرورة تنقل نماذج مفهومية معينة بين لوكاش وغولدمان ووليامز وفوكو وهاكينغ وشومسكي - فإن من المناسب أن نتساءل عما يحدث لبعض النظريات حين تزايل منابتها الغربية الأصلية لتستوطن بيئات لغوية وفكرية أخرى مغايرة، ولتكن بالذات والحصر بيئة عربية. كما أن من

المفيد جدا أن نستقصي طبيعة ما يطرأ على هذه البيئات حين تفد عليها تلك النظريات، شريطة ألا يتم ذلك بألفاظ «التنكر للذات» و«الاستلاب» و«التبعية» و«الاستغراب»، الرائجة في نوع من الخطاب الإيديولوجي المشدود إلى هوية مطلقة عمياء، بل بألفاظ «الأثر» و«التأثير» و«التأثر»، التي أعرف أن بعض مدارس الأدب المقارن المعاصرة تزعم أنها لم تعد تكتسي أهمية منهجية قصوى. والحال أنها كفيلة إجرائيا بتقدير مدى تطوير وتثوير النظرية الوافدة للبيئة المستقبلة. وهذه قضية لا أظن أن البحث فيها قد تم استنفاده، بل تجاوزه. وهذا ما لا ينفيه إدوار سعيد، ذو الإسهام المتميز في ميدان الدراسات المقارنة، الذي يقول إن «الحياة الثقافية والفكرية عادة ما تتغذى على يد دورة الأفكار والنظريات هذه وتستمد منها أسباب الحياة والبقاء»(2)، قبل أن يقرر: «وسواء أتخذت حركة انتقال الأفكار والنظريات من مكان إلى آخر صيغة التأثير المعترف به أم اللاواعي، وشكل الاقتباس الخلاق، أم صورة الانتحال والاستيلاء بالجملة، فإنها تبقى، في آن معا، حقيقة من حقائق الحياة تؤلف شرطا، عادة، يؤدي توفره إلى قيام النشاط الفكري»(3).

وأود في هذه المقالة أن أحصر مدار اهتمامي في وجه مخصوص من أوجه دوران الأفكار والنظريات في الزمان والمكان، ألا وهو النقد الأدبي بما هو قناة مهمة للتمرس الجمالي بالأدب. فمن المعروف أن فئة من النقاد والباحثين العرب المعاصرين، ومن بينهم المغاربة، قد رهنوا مقتضيات تطور النقد الأدبي في بلدانهم بضرورة استيحاء مناهج مقاربة الأدب المتداولة في الغرب منذ القرن التاسع عشر، والمستفيدة من مكاسب العلوم الإنسانية. وكانت الحصيلة ظهور عدد من الأبحاث والدراسات التي تناولت الأدب العربي، قديمه وحديثه، من زوايا نظر جديدة. لكن هذه الأبحاث والدراسات، إذا كان بعضها قد استطاع، هنا وهناك، وبنسب نجاح متفاوتة، أن يستلهم مناهج الدراسة التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو البنيوية للنص الأدبي كما تبلورت في الغرب، فإن بعضها الآخر - وهو ما سيستأثر باهتمامي الآن - قد اجتلب هذه المناهج، ذات الحدود الفاصلة بينها، ليصنع منها، باسم «توفيقية» مخاتلة، ملغما تركيبيا يدعى زورا «المنهج التكاملي»! هنا، تتخذ أطروحة هجرة الأفكار والنظريات طابع إشكالية حقيقية.

وبتبئير النظر على حالة المغرب، أشير إلى أن عددا كبيرا من النقاد والباحثين الجامعيين عندنا لا يخفون ولعهم الشديد بدعوى صهر المناهج في وحدة تكاملية، بحيث صار يكتسي صبغة الظاهرة التي تحتاج إلى إعمال النظر فيها بموضوعية وإلى التصدي لها بصرامة. وتتجلى هذه الدعوة في

استنفار نفس الناقد أو الباحث لشبكات قرائية متعددة ومتنوعة وتشغيله لأجهزة مفهومية متنابذة في أثناء تعاطيه للنص، مما يسم خطابه بالتهافت وبعدم الانسجام النظري وبالإسقاط المنهجي، ويحول النص المدروس إلى موضوع تجرَّب عليه الأدوات الإجرائية المتنافرة والمتعارضة. فكأن بالمنهج الواحد قصورا ذاتيا يحول دون استيفاء النص، ومن ثم يحتاج إلى استكمال كفايته بالإمكانات التي تسعف بها مناهج أخرى ذات مواءمة تحليلية على الأصعدة التي لا يستوفيها هذا المنهج الواحد!

وإذا جاز لي تخمين بعض الحجج التي قد يستدل بها على صحة دعوى التكامل بين المناهج (لأن المتشدقين بها لا يهمهم فيما يبدو تبريرها!)، فسأرجعها إلى اعتقاد أولائك النقاد والباحثين بأن النص الأدبي موضوع متعال يكتفي بذاته وأن غايته في حد ذاته أيضا. أما منهج مقاربته، فلا يعدو كونه وسيلة محايدة لبلوغ هذه الغاية ولإدراك ذلك الموضوع. ومن ثم، فتنويع زوايا النظر إليه إجراء ملائم، في تصورهم، لاستنفاده. والحال أن هذه الحجة تنطوي على تقدير تشييئي للنصوص الأدبية يغفل أن المنهج يجب أن يكون وظيفة للنص لا العكس، وأن النص موضوع يبنى (يعاد بناؤه) على مقاس المنهج وليس العكس. فمن المصادر عليه منذ دو سوسير أن المنهج هو الذي يحدد الموضوع وليس العكس. وبالتالي، فمن المفارقة تصور مناهج مختلفة تتواطأ على موضوع واحد ويوظفها مجتمعة ناقد واحد!

وهناك أيضا حجة الديالكتيكية التي توهم هؤلاء النقاد والباحثين - وجلهم رجال تعليم - بأن تعاضد المناهج فيما بينها كفيل بإضاءة النصوص من كافة نواحيها لتكون في متناول أفهام القراء. وهو ما يجعل خطاباتهم قريبة من التحليلات المدرسية الرتيبة التي تحاصر النص من داخله وخارجه من أجل إدراك مقوماته الجمالية وعمقه الفكري ومغزاه الأخلاقي. ولاشك في أن هذا الإجراء التوفيقي، إضافة إلى افتقاره إلى الأصالة، يكرس ثنائية الشكل والمضمون، المأثورة في الوعي النقدي التقليدي.

ثم إن من المؤكد أن هؤلاء قد استوحوا فكرة التكامل بين المناهج من النقد الأدبي في المشرق العربي، لأنه لا وجود إطلاقا - والوثوقية مقصودة هنا - لاتجاه نقدي اسمه «النقد التكاملي» في النقد الغربي، وخاصة منه الفرنسي الذي أنا أعرَف به من غيره.

فهذا **شوقي ضيف** مثلا يقول: «إن الباحث الأدبي ينبغي أن يستضيء في عمله بكل المناهج والدراسات السابقة، إذ لا يكفي منهج واحد ولا دراسة واحدة لكي ينهض بعمله على الوجه الأكمل، بل لابد أن يستعين بها جميعا حتى

يمكن أن يضطلع ببحث أدبي قيم (.....). فلابد أن يتحول عقل الباحث إلى ما يشبه مرآة تعكس أضواء تلك المناهج»(4).

ويقول **يوسف الشاروني**: «إنني أؤمن بمذهب النقد المتكامل، أي النقد الذي يتناول العمل الأدبي بالدراسة من أكثر من ناحية، من النواحي الجمالية والاجتماعية والنفسية والتاريخية إلخ.. وعلى قدم المساواة كلما أمكن ذلك»(5).

أما **محمد مندور**، فيعتقد أنه «لا المنهج التاريخي بكاف في تحليل الأدب وتفسيره ولا المنهج النفسي، وإنما المنهج السليم هو البحث عن طريقة تفاعل شخصية الأديب مع الظروف التاريخية»(6).

وأستطيع أن أحصر أوجه المفارقة في هذا التكامل أو التفاعل المنهجي المزعوم فيما يأتي:

- محاولة التوفيق بين مناهج لكل منها قوامه الإبستمولوجي الخاص به وتصوره المتميز للنص الأدبي. فكيف يمكن مثلا المواءمة والمطابقة بين منهج محايث ينظر إلى النص من حيث هو بنية مغلقة لا تحيل سوى على اشتغالها الداخلي، ومنهج يعتبر النص تعبيرا استعاريا لا شعوريا عن رغبات المؤلف الذاتية المكبوتة، ومنهج يعد النص، عوض ذلك، تعبيرا مباشرا وواعيا عن رؤية محددة للعالم لا تخص المؤلف وحده بقدر ما تخص طبقة اجتماعية كاملة. أقول: كيف يمكن لنفس الناقد أن يوفق بين هذه المناهج والتصورات المتباينة في مقاربته للنص الواحد؟ لا يمكنه سوى بالتمحل والتعسف والإسقاط والتلفيق!

- وإذا افترضنا أن التكامل أو التفاعل المنهجي هو استجابة طبيعية ومنطقية لثراء بعض النصوص وتعددها الدلالي، مما قد يمنحه في رأي هؤلاء كامل المشروعية، فإن سعي نفس الناقد إلى تحقيقه فعليا يعتبر في نظري تنكرا لهذه النصوص بالذات مادام أن القصد من التوفيق بين المناهج هو احتواء ذلك التعدد الدلالي والتخفيف من انفلات النصوص وإحباط مقاومتها للانتماطية.

- ثم إن المصالحة بين المناهج المتنابذة تعرض علاقة الذات الناقدة بالموضوع المنقود إلى الارتباك والتشرذم وعدم الانسجام طالما أن طرفي هذه العلاقة لا يثبتان على حال واحدة. فحين تكون تلك الذات بنيوية مثلا، يكون الموضوع الذي تتمرس به نسقا من الطرائق والوظائف والموتيفات، وحين تتحول إلى محللة نفسانية، يصبح هو تركيبة من التداعيات والاستيهامات والأحلام وفلتات اللسان، وحين تستعير قناع المحلل الاجتماعي، يتخذ هو شكل وثيقة تاريخية تؤرخ للمجتمع في إحدى لحظات تطوره، وحين تكون محللة أسلوبية، يكون هو تركيبة من الأساليب والصور والسمات التعبيرية أو العاطفية التي تزخر بها لغته، وهكذا دواليك إلى أن يتم زعما استنفاد النص. إنه لعبث

حقيقي أن ينتحل نفس الناقد جميع هذه الشخصيات. فأنْ تكون كل هؤلاء في نفس الآن يؤول بك إلى أن تكون لا أحد بالمرة!

ولقد أشرت قبل قليل إلى عدم وجود منهج يدعى «تكامليا» في النقد الغربي. بل إنني أعتقد جازما أن النقاد الغربيين، وهم من دون منازع مهندسو مناهج وواضعو نظريات وصائغو مفاهيم، كانوا سيبادرون إلى تأسيس هذا المنهج التكاملي المزعوم لو كان ذلك ممكنا ومقبولا. ولقد وجدت بالصدفة أن ناقدا وأستاذا كبيرا للنقد الأدبي وللنظرية الأدبية، وهو الفرنسي روجي فايول، يصف أطروحة التكامل هذه باليوتوبيا، حيث يقول: «هل يجوز أن نحلم بنوع من النقد الكلي الذي يوفق بين مختلف المناهج المطبقة من أجل فهم جيد للأدب؟ حذار من الإفراط في تقدير سلطان النقد ومن إغفال أخطار الانتقائية التي تصطفي أحسن ما في كل واحد من هذه المناهج، ومن ثم تهمل الأبعاد الإيديولوجية والمذهبية الخاصة بكل منها. إن لكل مدرسة نقدية تصورا معينا للأدب، وهذا يعني أن ثمة لا أدبا واحدا، بل آدابا متعايشة بصعوبة فيما بينها، حقيقية ومحتملة»(7).

وأجدني هنا مضطرا، على رغم وجاهة هذا التحذير، إلى التخفيف قليلا من إطلاقية كلام فايول، ومن ثم إلى نوع من التنسيب لكلامي نفسه في جملته، حيث سأميز بين نمطين من التكامل المنهجي:

- أحدهما سأدعوه تكاملا «إبداليا»، وهو إجراء لا يخلو من إيجابيات، لأنه يعمل على فسح آفاق المناهج المتفاعلة فيما بينها على نحو يفضي إلى أفق منهجي جديد لا يذكّر بأي واحد منها، بحكم اكتسابه لهيئة جديدة ولقوام خاص ولمنطق مختلف. وإلى هذا النموذج «التناهجي» (أي التفاعلي الدينامي) تنتمي معظم المناهج النقدية الرائجة في فرنسا خاصة. ألم يوفق لوسيان غولدمان مثلا بين «الفهم»، وهو إجراء منهجي محايث للنص تتبناه الإيديولوجية البنيوية، ويقضي بوصف وحدات النص الأدبي المعزول وبنياته، وبين «التفسير»، وهو إجراء منهجي سوسيولوجي من دون يكون الإجراء الأول من قبيل تحصيل الحاصل، ويقضي بإدراج ذلك النص في كلية أوسع هي المجتمع - وهو التوفيق الذي تمخضت عنه البنيوية التكوينية؟ وماذا فعل شارل مورون سوى أنه حدث منهج سانت - بوف البيوغرافي بفتحه على مكتسبات التحليل النفسي كما طبقها جول لافورغ وماري بونابارط على الأدب، وذلك من أجل تصور مقاربة جديدة تكشف، بواسطة تنضيد نصوص نفس الكاتب، عن شبكات الاستعارات والصور الأسطورية المستحوذة والمواقف المأساوية المتكررة التي تؤلف «أسطورته الشخصية»؟ وهل

فعل جاك لاكان أكثر من استدراج التحليل النفسي إلى حقل اللسانيات، على أساس أن اللاشعور غير بريء: فهو دال متكلم يتعين إعادة تأويله من حيث هو كذلك، أي لغة، وليس باعتبار مدلوله النفسي الخاص، مما يعني أسبقية الدال على مدلوله التي تسمح بالكشف عن الكيفية التي يصبح بها النص قابلا للدلالة؟ أما ميخائيل باختين، فقد طور المنهج النقدي السوسيولوجي باتجاه الشعرية أو اللسانيات المجاوزة التي تدرس في النص بنيته البوليفونية أو التناصية، وذلك باعتباره شبكة من الخطابات أو الملفوظات الفردية التي تندرج في محيط تاريخي واجتماعي وثقافي شامل. وهو نفس المشروع الذي تبناه بيير زيما، لكن مع فارق أنه اجتذب المنهج السوسيولوجي إلى مسالك السيميائيات، ليكون الحاصل منهجا جديدا يدعوه بسوسيولوجية النص، التي لا تهتم بموضوعاته وأفكاره، بل تهتم بمعرفة كيفية تمفصل القضايا الاجتماعية والمصالح الطبقية في المستويات الدلالي والتركيبي والسردي.

فجميع هذه المناهج راهنت على اجتراح آفاق نظرية جديدة تختلف عن الآفاق الأصلية التي استمدت منها بعض مبادئها ومفاهيمها. ويتبين من هذا الاستعراض السريع أن هذا النمط من التكامل المنهجي يستجيب لمطلب جدلي يتم بمقتضاه تطوير طرف أصلي بتطعيمه بمكاسب طرف ثان بشكل يحولهما معا إلى تركيب ((Synthese جديد. وبذلك، فهو يؤشر على إبداع منهجي يتولى الكشف عن مناطق الظل التي ظلت إلى حينئذ غير مسبورة في النصوص الأدبية موضوع التحليل.

والواقع أن هذا التكامل الإبدالي أو التركيبي يمثل الصيغة المثلى التي تتطور بها المناهج النقدية في الغرب. فليست هناك قطيعة معرفية بينها بقدر ما هناك صيرورة يتجاوز بمقتضاها كل منهج مستحدث المنهج الذي قبله، على رغم أنه استمد منه بعض فرضياته. فبواسطة هذه الصيرورة الجدلية فقط، يستطيع كل منهج أن يتخطى العوائق ويحل المعضلات التي تركها معلقة المنهج الذي سبقه في السلسلة التاريخية.

- وأما النمط الثاني، فسأدعوه بكل بساطة تكاملا «إضافيا» أو «إلحاقيا»، وهو المستهدف في هذه المقالة بطبيعة الحال. ويتحقق بما يشبه الإلصاق الاعتباطي الذي يخلط بين منهجين أو أكثر، مع احتفاظ كل منهما بأفقه النظري وبخصوصيته الإجرائية.

وإمعانا في تقويم هذا النمط، سأقول إنه ينم عن تصور ساذج وتبسيطي للممارسة النقدية يسلم للناقد بحق التصرف الحر في المناهج دونما مراعاة لحدودها النظرية ولا لمقتضياتها المعرفية، ومن ثم دون التساؤل عن مدى قابليتها للتوافق فيما بينها. إنه

منحى منذور لأن يكون أسير تناقض بنيوي، ذلك لأن نشاط الناقد «التكاملي» يتسم بتعدد الجبهات التي يصول فيها ويجول وتباعدها. فهو، بعد أن يباشر قراءته للنص في ضوء مفترضات منهج ما، سرعان ما ينتقل إلى فحص أبعاد أخرى فيه بناء على فرضيات منهج آخر يناقض المنهج الأول. وفي أثناء هذه السيرورة، يعتقد هذا الناقد أنه، بالربط على هذا النحو بين زوايا النظر المتعددة والمتنافرة إلى النص، سيتوصل إلى استيفاء بنيته الشكلية والدلالية. وهو اعتقاد باطل، لأنه ينبني على اعتبار الشكل والدلالة قيمتين كميتين يمكن قياسهما. والحال أنهما ليسا كذلك. فهما مجرد حافزين قابلين للتبدل، وليسا معطيين ثابتين ونهائيين يتعين تحديد أبعاد أحدهما وسبر أعماق الآخر. إنهما مجرد إمكانيتين أو كمونين يستحثان على التأويل المتجدد والمختلف باستمرار.

وإذا أجزت لنفسي المغالاة في مماحكة أصحاب بدعة التكامل هذه، فسأفترض أنها تجسيد لنزوع سري لدى بعضهم إلى موسوعية تتعارض مع مطلبي الحوجزة والاختصاص. ولعلها بالأحرى موسوعية وهمية طالما أنها نتيجة لافتعال الربط بين الأضداد والمتنافرات رغبة في التحذلق وإظهار سعة الاطلاع، الأمر الذي لا يفضي سوى إلى السفسفة والترميق.

في ضوء هذه الأحكام التي آل إليها تدبيري الشخصي لدعوى «التكامل»، ومن أجل استئناف قضية انتقال الأفكار والمناهج والنظريات، أتساءل مع إدوار سعيد: «ينبغي للمرء (......) أن يمضي نحو تعيين خصائص الأنواع الممكنة لحركة الانتقال من أجل طرح السؤال عما إذا كانت فكرة أو نظرية ما تكتسب القوة، أو تخسرها، بفضل انتقالها من مكان وزمان إلى مكان وزمان آخر، وعما إذا كانت نظرية ما في حقبة تاريخية وثقافية قومية تصبح مختلفة تمام الاختلاف بالنسبة إلى حقبة أخرى أو موقف آخر»(8). وبتعبير مغاير يمس جوهر موضوعنا: ما طبيعة تأثر مناهج النقد الغربي بالبيئة الثقافية العربية (هنا: المغربية)؟ هل تضاعفت فعاليتها - أو تقلصت - حين تمرست بنصوص أدبية وبحساسيات فكرية مختلفة لتلك التي تبلورت ضمنها في الأصل؟ وبالمقابل: ما مدى تأثر النقد الأدبي عندنا بطرائق التحليل وأنساق التأويل الغربية؟ هل استجاب لها بالانبهار (حيث عمد إلى تطبيقها في حرفيتها، دون مراعاة لأسيقتها ولا اهتمام بمدى مواءمتها للأدب العربي) أم بالتمثل (حيث كيف خطاباته وفقا لإوالياتها عن طريق الاقتباس) أم بالمقاومة (حيث استنكف عن الافتتان بها بالانكفاء على الذات) أم بالتهجين (حيث خلط بعضها بالبعض الآخر، فافتقدت أصالتها وحصانتها)؟

لاشك في أن الإجابة الكاملة والكافية عن جميع هذه الأسئلة - وعن غيرها مما يتصل بالموضوع - هي مهمة تتجاوز حدود هذه المقالة. لذلك، وحيث إنني أفضل دائما التحليل الموقعي على التحليل البانورامي، فقد اقتصرت على رابع الاحتمالات المنوه بها قبل قليل، ويتعلق الأمر بتنغيل المناهج النقدية الغربية بالمزج بينها لغير علة علمية مقبولة أو سبب منطقي معقول، مما أدى إلى تشوه هيئة كل منها. ولعل أخطر ما في هذا الإجراء الاعتباطي - إضافة إلى أنه يغفل ما بين المناهج من اختلافات جوهرية بدهية، نظرية وتطبيقية - هو أنه يتخطى كونه اختراقا لهذه المناهج ليتحول إلى عائق معرفي. فهو لا يكتفي باجتلابها من مناشئها - الأمر الذي لا أرى فيه ضيرا ما - بل ينتهي بها إلى تشكيل مأزق حقيقي بالنسبة إلى النقد العربي نفسه. لقد قيل الكثير عن «أزمة» هذا النقد التي تم تبريرها باختلال العلاقة بين الذات والآخر وبالقصور عن توظيف العلوم الإنسانية المعاصرة وبالافتقار إلى مصطلحات ملائمة تفي بمفاهيم النقد الغربي، بل وبكون الأدب العربي ذاته لا ترقى بعض نماذجه النصية إلى مستوى الجودة التي يؤهلها لتحمل إواليات النقد المعاصر، وبغير ذلك من العوامل التي تتفاوت نسب درجات صحتها. لكن لا أحد نبه إلى ما تمثله محاولات بعض النقاد العرب التوفيق بين المناهج المتنابذة من خطر على النقد العربي، هذا الخطر الذي يدعوه إدوار سعيد بـ«المصيدة الإيديولوجية»، التي «تشل الذين يستخدمونها (هذه المناهج)، كما تشل الوضع الذي يتم استخدامها فيه أو عليه»، قبل أن يصدر حكمه الحاسم: «إن من شأن النقد أن يصبح غير ممكن بعد الآن»(9). هذا دون الإشارة إلى ما تمثله الظاهرة من إخلال بمسؤولية الناقد نفسه باعتباره قارئا ذواقا للنصوص يسعى إلى إغراء الآخرين لا بقراءتها فحسب، ولكن بمعاناتها كذلك، جمالا ورؤية للعالم.

وأبادر أخيرا، وليس آخرا، إلى رفع لبس محتمل من شأنه أن يكرس نوعا من سوء الفهم. فإذا كنت قد اعترضت، طيلة مداخلتي على هذا المخلوق المسيخ المدعو «نقدا تكامليا»، فهذا لا يعني البتة أنني نصير إيديولوجية إمبريالية عمياء تقوم على مبدأ سيطرة المنهج الواحد على النص الواحد. فلا شك عندي في أن النص، خاصة حين يكون شاذا فَاذًا، يتطلب تنويع زوايا النظر إليه، هذا التنويع الكفيل وحده باستنفاد بلاغته وتفجير كونه الدلالي، لكن شريطة ألا يقوم بهذه المهمة ناقد واحد يتقمص في نفس الوقت شخصيات المحلل النفساني والاجتماعي والبنيوي مثلا، وإنما مجموعة من النقاد يأخذ كل واحد على عاتقه استنطاق نفس النص بأداة منهجية محددة.

1 - إدوار سعيد، «انتقال النظريات»، مجلة «الكرمل»، قبرص، العدد 9، 1983، ص - ص 12 - 34، ترجمة أسعد رزوق. (وهي ترجمة في منتهى الرداءة لا تسيء فقط إلى أطروحة المؤلف، بل تطرح كذلك مشكلة فرعية تستحق أن يبحث فيها بالاستناد إلى إحالات عينية، وهي: ماذا يقع للنظريات والأفكار والمفاهيم على أيدي بعض المترجمين المزعومين حين ينقلونها من لغة إلى أخرى؟).

2 و3 - نفسه، ص، 12.

4 - «البحث الأدبي»، دار المعارف، القاهرة، 1972، ص. 193 - 140.

5 - «دراسات في الرواية والقصة القصيرة»، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1967، ص. 4.

6 - «النقد والنقاد المعاصرون»، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، بدون تاريخ، ص 156.

7 - In: "Litteratutre et genres litteraires". collectif, Larousse, Paris, 1978, P: 67.

8 - مرجع سابق، ص. 12.

9 - نفسه،ص. 27.

ملحوظة:

- نظرا لما قد يثيره الموضوع من حساسيات (نحن في غنى عنها)، فقد اخترت معالجته متعمدا عدم ذكر أسماء النقاد والباحثين المغاربة المعنيين بهذا الذي يدعونه «النقد التكاملي»، علما أن الحافز إلى إثارته هو، بداهة، الدعوة إلى الجدل وخدمة للبحث العلمي.



ترجمة د. محمد أحمد طجو (*)

أضواء على النص المترجم

يمثل النص الذي نقدم ترجمته الفصل الرابع من كتاب النقد الأدبي الفرنسي في القرن العشرين La critiquw litteraire francaise au xxe siecle، وهو بقلم ميشيل جاريتي Michel Jarrety أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة بيكاردي Picardie Jules - جول فيرن Verne. وقد صدر الكتاب في عام 1998 عن المطابع الجامعية الفرنسية Presses Universitaires de France ضمن سلسلة ماذا أعرف Que sais-je? وللمؤلف كتب أخرى منها الشعر الفرنسي من العصر الوسيط حتى أيامنا (1997) بالاشتراك مع عدد من المؤلفين،

وبول فاليري (1992)، وفاليري أمام الأدب (1991).

النص المترجم

إن الكتب التي أعارها بيغان Be-guin اهتمامه في أواخر أيامه تؤكد توجها جذريا جديدا للنقد ولسوف نحدد مداه فيما بعد، وما ميزه. كما لاحظ بارت Barthes. هو الصلة المفترضة على اختلافها من كاتب إلى آخر مع الفلسفات الكبرى، إذا وسعنا هذا المصطلح ليشمل: الماركسية، والتحليل النفسي، وكذلك الوجودية والظواهرية.

والواقع أنه إذا كان اللجوء إلى هذه الفلسفات في ميدان الدراسات الأدبية قد بدأ مبكرا منذ ما قبل الحرب وما بعدها، فإن أعمال باشلار Bachelard استخدمت التحليل النفسي قبل أن تعتمد الظواهرية. ولأن العمل النقدي لسارتر Sartre ظلّ متصلا أشد الاتصال بالوجودية فقد انطبع بطابع الماركسية والتحليل النفسي وخاصة في كتابه الكبير الذي لم يكتمل حول فلوبير Flaubert معتوه العائلة (1971 - 1972). ولكن خاصية هذه الكتب الثلاثة توطدت مع مرور السنين.

أولا: لاختلافها عن الشائع في «النقد الجديد» الذي يعمد إلى عدد من المعارف المتشكلة خارجه. أما الفلسفة التي استخدمها كل من هؤلاء الكتاب، فهي خاصة بهم، وإن كانت تدين بالكثير كما هو واضح لسارتر وباشلار كما هي مدينة للتحليل النفسي أو الظواهرية اللتين أثرتا فيها.

ثانيا: لأن هذه المؤلفات مثلها مثل مؤلفات موريس بلانشو Maurice Blanchot المختلفة عنها كثيرا. ليس هدفها الأول هدفا نقديا: يلامس طموح باشلار في المقام الأول فلسفة خيالية، وليست مؤلفاته حول الأدب سوى أحد أقطاب عمله، وهي تكمّل وتشكّل كذلك أعماله العلمية والفلسفية. وأما العمل النقدي لسارتر فينتمي إجمالا إلى الفلسفة والأدب كما هو الحال لدى بلانشو، فكلاهما روائي

إن ما يجمع هؤلاء المؤلفين الثلاثة على الرغم من الاختلافات العميقة بينهم هو أن التعليق على المؤلفات ليس طموحهم الأول. فالحديث عن النقد الرديف لا يعني مطلقا أنه نقد ثانوي لأن تأثيره كان حاسما، وكان تابعا لفكر فلسفي في جوهره يتحكم في المقارنة النقدية لهؤلاء الكتاب الثلاثة. ولكنه لا يشغل في مؤلفاتهم سوى مكانة رديفة.

١ - حركية الصورة

إن التجديد المرتبط باسم باشلار، ليس قائما على العلاقة بين القارئ والنص لأن الانجذاب العميق الذي يبديه أحدهما للآخر، لا يعني قطيعة مع المقاربة التي وجدناها لدى ريفيير Riviere وشارل ديبوس Charles Dubos، وريمون Ray-

mond ويدور الأمر هنا أيضا حول شيء «أكثر من مقالة موضوعية بل تجربتنا عن الكتاب»، وهذه التجربة وسيلة لأن يعيش الإنسان العمل الأدبي: إنها البحث عن الوعي الإبداعي ومتابعته في مسيرته التي يرسم العمل آثارها. ولكن ما تأسس معه في التحليل النفسي للتخييل الذي طوّعه لدراسة المؤلفات الأدبية - بعيدا عن المغالاة الثقافية أو السعة المعرفية أو البلاغية - هو الوصول بتحليل الصور التي تُعتمد فيها العاطفة الشعرية، إلى المادة، والحركة، والشكل. وبذلك وجدت المطالعة مراحل أحلام اليقظة الإبداعية (وليس الحلم الليلي الذي يحترس باشلار منه لأن ذات الحالم تختفي فيه)، وهي ضد هذا النقد الذي يعلق على المؤلفات من حيث ارتباطها بمؤلفات سواها (المصادر والمؤثرات المعروفة أو علم الخرائط لدى - تيبوديه Thibaudet).

إن باشلار يبحث في الكتاب نفسه، عن ضجيج العالم الذي يتمثل له بعمق وبكتابة متحررة ومبتهجة. إن التأويل - وهذا تجديد جوهري - يحرص على أن يعطي معنى للمحسوس الذي أهملناه حتى الآن، وإن الصور التي يحوّلها التحليل تتيح لنا فهم الحقيقة انطلاقا من المادة التي تبعثها وتبوح بجمالها.

إنه علم الجمال الملموس، ولكن يجب أن يتوجه قبل كل شيء نحو ما هو حافل بأثقل شحنة حلمية، «لأنه في النظام الأدبي كل شيء يحلم به قبل أن يرى حتى أدق الأوصاف وأبسطها» (الماء والأحلام، 1943).

هذه عناوين الكتب التي ألفها باشلار: (علم النفس التحليلي للنار 1938)، (الماء والأحلام، 1943)، (الهواء والرؤى، 1943)، (التراب وأحلام الإرادة أثناء اليقظة، 1948)، (التراب وأحلام اليقظة أثناء الراحة، 1948)، وهي تشهد على انتباهه الشديد إلى الصور الابتدائية التي تتيح له استخلاص الوحدات: المياه الصافية، المياه العنيفة، الأشجار السامقة، على سبيل المثال. وهي نماذج مجملة أكثر مما هي تمثيل لموضوعات المؤلفات الخاصة التي سترى النور لاحقا، ولكن من الخطأ جعل إجرائيته قاصرة عليها أو الاعتقاد بأن هذه الصور وحدها كفيلة بالنسبة إليه بتحديد الأعمال الأدبية. إن الأمر يتعلق في المقام الأول بفلسفة المتخيَّل، وهو لا يتوقف طويلا أمام كاتب معين - ما عدا كتابه عن لوتريامون -Lautrea mont (1939)، والمهم أنه يقوم بتحليل يكشف الطريقة التي يغدو بها حلم اليقظة كتابة: قد تظهر صورة أولى، وانطلاقا منها يتطور وجود العمل الأدبي كله لأن الشكل الذي يأتي لاحقا أقل أهمية من المادة، ومن ديناميكية الصور. وإن طاقاتها التأصيلية وتكرارها وتناسق شبكاتها تكون العمل الأدبي (يعمد باشلار إلى العكس حيث البنية قادرة على استدعاء الصور)، وإن لم تتح إظهار تفرده الأسلوبي، فإنها تبين

بعض خصائصه: تُبرز المخيلة تجربة وجودية ذات مقومات أساسية، إذ نرى مثلا أن «شاعر النار، وشاعر الماء، وشاعر التراب لا يوحون بطريقة مماثلة لشاعر الهواء (الهواء الرؤى) وقد خطر لباشلار أن تصنيف الأمزجة الشعرية أمر ممكن.

وحين يحلل باشلار الصور التي يسعى إلى الإحاطة بها في الوعي نفسه الذي ينتجها، يطور حينئذ تحليلا نفسيا للمتخيل ويحدد بآن واحد علاقات الكاتب بالعلم، وذلك لأن الكاتب يحلم هذا العالم بمادة تحركها الصور ويبتكر ذاته في تحولاتها. فالصورة تتولد إذن من الرغبة التي يتم بها الانزلاق من رؤية إدراكية إلى أخرى وتعبر جميعها عن عاطفة وواقع. وهذا ما دعا باشلار منذ كتبه الأولى إلى استخدام علم النفس التحليلي الذي انطبعت به. وكان أقرب إلى يونغ Jung منه إلى فرويد Freud، ولم يعترف بوجود السببية (مبدأ العلّية): لا يتعلق الأمر في البحث في العمل الأدبي عن وجهة نظر سيرية، أو نفسية تجعل من النص مجرد وثيقة ومن الكاتب حالة مرضية. وإذا أشار باشلار إلى وجود الكاتب فذلك من أجل تحليل التنظيم الذي اكتمل به العمل الأدبي في تناسق متفرد مرتبط بتأكيد أن «المادة هي لا شعور الشكل» (الماء والأحلام).

لكن لا وعي هذه المخيلة المادية يغوص أقل عمقا مما يفعله لدى فرويد، لأن تأويلية باشلار ترمي إلى إبراز كيف أن التناقضات النفسية تغدو في الأدب التباسا ثمينا يتضافر فهي المحسوس والمعنى. إن الذي يبحث عنه فيما وراء التوليف الشكلاني للعمل الأدبي، وبالتقاط الصور المتباينة التي تبدو متناثرة للوهلة الأولى، هو طريقة البناء، كما يحدث في أحلام اليقظة والتصاق الوعي باللاوعي الذي يتيح له إظهار ما يسميه عقدة النرجسية، وعقدة أو فيليا Ophelie، وعقدة يونس Jo-nas، حيث تتحكم المواقف العشوائية في «عمل التأمل»، وحيث ترتبط أحلام اليقظة الطبيعية مع الميراث الثقافي.

وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا العلم التحليلي الذي أعاد باشلار توجيهه لكي يتلاءم مع موضوعه، وحوله نحو شيء شبيه بما قبل اللاوعي، سرعان ما بدا له ناقصا، لأنه لا يسمح بتأسيس ميتافيزيقا المخيلة التي يبحث عنها. ولهذا فقد بحث في أيامه الأخيرة عن الوعي من موضع ولحظة انبثاقه، وقادته الظواهرية التي تفترض أن أي وعي هو وعي بشيء ما إلى الانفلات من أية شبكة، والتعامل مع الصور معزولة في تفردها الذي يحددها، وقياس ما نحسه عند ملامستها. لم يعد الأمر متعلقا من الآن وصاعدا بمعرفتها من خلال ارتباطها بما سبقها أو بما ترمز إليه - لأن الفعل الشعري لا يكتسب معناه من ماض مستعاد - بل بتحليل وظيفتها لتبيان

انتشارها المتنوع الذي تقدمه في انبثاق هذا العالم اللاواقعي الذي تقترحه على القارئ، وتصبح ظواهر بالنسبة إليه: وهذه مقاربة جزئية باعتراف الكاتب، ويجب استكمالها بدراسة العمل الأدبي دراسة شاملة.

ويبقى أن نقول إن انصرافه إلى فعالية الوعي المتخيّل أدى به إلى التعامل مع الذات مستقبلا، لا باعتبار أصلها مجردا ومجهولا، بل باعتبارها مكان انتشارات ملموسة لا يغفل العمل الأدبي الواقع بسببها.

2 ـ الأدب والوجود

إن عمل سارتر النقدي يرتبط هو أيضا، بفكر فلسفي. فبعد نشره الغثيان (1938) نشر حتى نهاية الحرب دراسات طلبها منه جان بولان للمجلة الفرنسية الجديدة N.R.F. وهي الدراسات المرتبطة بالأحداث الأدبية التي جمعها في مواقف I (1947)، وتتضح فيها براعة كاتب متمكن من التقنيات التي أضفت على نصوصه شرعية لما احتوته من حيثيات: كتحليله للغة بلا تواطؤ إنساني في تعليقه على التزام الأشياء لبونج ponge، واعتراضه على انتقاص الحرية في شخصيات مورياك Mauriac، ودراسته للتقنية الروائية والزمان لدى فوكنر Faulkner، ودلالة «الماضي المركب» والجملة المعزولة في رواية الغريب لكامو Camus. ولكن دقة دراساته ظلت مرتبطة بالبحث الفلسفي عن معنى ما، وهذا ما وجده لدى كامو إذ يرتبط أسلوبه بتجربته في فهم العالم: «إن جمل الكتاب كلها متساوية مثلما هي متساوية تجارب الإنسان العبثي، وكل جملة تستعرض ذاتها وترمي سواها في هوّة العدم». إن هذا القول الحاسم الواثق من نفسه إلى حد التدمير سببه أسلوب الكتابة لدى سارتر الذي يدعمه تحليل لماح. ولكن تجديده الأكيد المتأثر بالظواهرية الألمانية يقوم على طريقته في فهم الأدب باعتباره شبكة من الدلالات الإنسانية، واعترافه بالمكانة المركزية للمعنى الذي يضفيه الفرد على العالم ويتراءى من خلال كتابته.

إن كتاب ما الأدب؟ (1948) يتجاوز هذه المقاربات الفردية لكي يحدد مهمة الكاتب كما يراها سارتر: «إظهار القيم الأبدية التي تتداولها القضايا الاجتماعية أو السياسية». والوظيفة الاجتماعية التي ينبغي أن يؤديها الأدب تتحدد بوضوح من حيث علاقة الكاتب بجمهوره. ولذلك انتقد السريالية أشدّ انتقاد، وتوصل إلى نتيجة بالغة الأثر هي استثناء الشعر من هذا الأدب المنعزل، واعتبر مفرداته الكثيفة وكأنها أشياء وليست علامات، لأنها تقيم علاقة تشابه مع ما تدل عليه، وهي غاية لذاتها، فلغة الشعر لا تصلح لكي تجعل من الأدب وسيلة التزام، إنها مهمة النثر وحده. إن هذا التمييز سيكون حاسما لأسباب عديدة، في تحديد المقاربة السارترية للأدب، ويذكرنا هذا بكتابه عن بودلير

Beudelaire الذي رأى فيه جورج باتاي Georges Bataille عدوانا على الشعر ذاته. وهو يرى أن نوعية الكتابة التي ينبغي عليها ألا تلفت الانتباه إليها، أقل أهمية من طريقتها في تعرية الواقع أمام الآخرين، الذين بدورهم، وبصفتهم قراءه ومن خلال استخدام حريتهم في التأويل، سيقومون بعملية التعرية هذه، وبالفعل الوحيد الذي يمكن أن يضفي الوجود عليها. ويغدو هذا الأمر في النص الذي قدم فيها مجلته معيارا مقبولا للتقييم: كانت مجلة الأزمنة الحديثة Les Temps

Modernes لا تتردد في أن تفضل على الكتاب الممتاز الذي لا يكشف شيئا عن عصره، كتابا تافها «يعري» مجتمعه. تلك هي إذن تاريخانيه الأدب: قد تدوم مطالعة كتاب ما، إلا أن أفضل قارئ هو القارئ المعاصر، الذي يتوجه إليه المؤلف بكتابه. وقد لخّص سارتر رأيه في عبارة مشهورة: «الظاهر أن الموز ألذ ما يكون وقت قطافه، وكذلك المؤلفات الفكرية التي يجب أن تستهلك في حينها».

إن كتب سارتر الثلاثة بودلير (1947)، وسان جنيه ممثلا وشهيدا (1952)، ومعتوه العائلة (1971 - 1972) الذي خصصه لفلوبير Flaubert لا تلتزم بآرائه. والحدث الأهم أن سارتر نفسه قد انصرف إلى السيرة في الوقت نفسه الذي هجر فيه الرواية (ظلت دروب الحرية غير مكتملة). لكن هذه العملية النقدية التي يسقط فيها الكاتب حياته على حياة الآخرين لا ترمي إلى تحليل العمل الأدبي - وإن كان في سان جنيه قد درس الأسلوب وحلل الأشعار - بل إلى العثور على «المشروع» الذي تأسست به صيرورة الإنسان كاتبا، وإلى إعادة بناء وجوده وكأنه شخصية روائية، ومعرفة المعنى الذي أضفاه على حياته، وتأثيره في عمله الأدبي الذي ألفه، وكيف يتحول الإنسان إلى الآخر، عن طريق الكتابة، ويبتكر جوابا عن السؤال الذي تطرحه الحياة عليه - إذ إن عبقرية الكاتب تنبثق من تاريخه.

بيد أن هذه المؤلفات تتوضع عامدة فيما وراء النقد: من حيث مراميها في المقام الأول. لأن سارتر حين يعيد البحث في علاقة الكاتب بعمله الأدبي، تلك العلاقة التي ابتذلتها الدراسات منذ زمن بعيد، يظهر عدم مبالاته بما هو مفروغ منه ومصطلح عليه، ويعمل عامدا بعكس نقد عصره الذي يهتم بالنص أكثر من اهتمامه بمؤلفه. وكذلك حين يجعل من هذه الكتب مؤلفات يتأكد فيها حضور ذات سارتر أكثر فأكثر. وأخيرا، بإعادة تشييد الحياة المعيشة كما حدثت مع افتراض نصيب من التخييل في هذه الإعادة - وتبين هذا بوضوح في كتابه عن فلوبير. أما دراسات المجلد الأول من مواقف فإنها تظل نقد كاتب، وهي شكل من أشكال الأدب تتجلى فيه منهجية فلسفية.

ترتبط هذه الكتب الثلاثة بـ

«مــــرحلة» من مـــــراحل الفكر السـارتري، ومـهـمـا كـان اخـتـلاف بعـضـهـا عن بعض فـإن مـرجـعـهـا المشترك في الصفحات العشرين من نهاية كتابه الوجود والعدم (1943) حـيث يعـرّف التـحليل النفـسـي الوجـودي باعـتـباره المنهـجـية التي تتيح الكشف عن الدلالة المتعالية على كل فـعل من أفـعـال الكائن الموجـود بشـكل كلـي، وأي تصـــــرف لـديه يتـضـمـن مـعنى، وتبين المشـروع المسبق الذي تبدو فـيه الذات غـايتـه النهائية.

نقطة الانطلاق في هذه المنهـجـية هي التـجـربة التي يكون فـيـهـا الفـرد ضـمـن موقف، ومـوضـوعـهـا تحـديد الاخـتـيار الأولي الذي تؤكـد به الذات وجــودهـا فـي هذا العـــالـم. ولكن لا ينبـغي الانخـداع بكلمـة «التـحليل النفسي» لأن سارتر يرفض الإقرار بوجود اللاوعي (ويستبدل به كلمة سوء الظن): ما يريد أن يوضحه هو المسكوت عنه وليس المكبوت، وبما أن الفـرد لا يعـرف بالضـرورة مـا هو مشروعه الأساسي، أو المعنى الخفي لوجوده فإنه تقع مهمة إظهارها على شخص آخر. لقد جعل سارتر كتابه عن بودلير مقدمة لـكتابات حميمية، وبين فيه أن المصير يتماهى مع حرية الاختيار التي ترتضيها الذات. ومع ذلك لا يســـتنتـج ســـارتر ذلك من تحليله لسلوك الشاعر صاعدا به إلى اختياره الجواني، بل يعبر عن فكرته منذ الصفحات الأولى من كتابه.

لقد اختار بودلير التوحد لأنه كان منعـزلا عن الناس منذ طفـولتـه: «هذا اختيار بدئي قام به بودلير من تلقاء نفـســـه». وعلى العكس من الفكرة الشـائعة بأن بودلير لم يعش حـياة يسـتـأهلهـا، يبين سـارتر بأنه كـان مـسـؤولا عن بؤسـه وعن قـراره بالخضوع للآخرين، وبأن فشله قد نتج عن رفض سلبي للحـرية، وعن علاقة المجاملة التي أقامها مع المجتمع إلى درجة التماسه وسام الشرف أو مقعدا في الأكاديمية، وعن اختياره - أخيرا - أن يعيش لذاته مثلما يعيش للآخرين. لا ريب أن هوة عميقة من التجني تفصل سارترعن بودلير، تصل إلى القسوة البالغـة، مما دفع بلانشـــو Blanchot إلى الرد على سـارتر بأن فـشل بودلير هذا كـان كـذلك «نجـاحـا مطلقـا» لإنتـاجـه الشـعـري. أما حين يواجـه سـارتر جنيه أو فلوبير (ونفترض بأن هذه الكراهية قد انقلبت إلى استلطاف)، فإن هذا التباعد يختفي، ويبدأ في تفـهم الكائن من الداخل، لكي يبرهن على أن عبقرية الكاتب ليست موهبة بل وسيلة اختارها لكي يصد قدرا محتوما.

تتركز دراسة سارتر على علاقة جنيه باللغـة التي سبقت استقراره على هامش المجـتـمع، وهـي تشـغل مكانة هـامــة: لأنه يكذب ليـســرق، ويحطم الكلمـــات، أو يخـــدع من يستخدمه بادعائه التمثيل، وهو شاذ جنسي سلبي، ولم تقبل منه اللهجة المحكية التي يتقنها، لذلك اختار اللغة لأنهـا ذات مـادة كـثـيـفـة، يخـفـي وراءهاالحـقـيـقـة: «هذا هو جنيـه الشـاعر، وليكن معلوما بأن شعره

ليس فنا أدبيا، بل وسيلة إلى الخلاص».

إنها اللغة أيضا التي تستدعي معتوه العائلة، وهو العنوان الذي يصف به سارتر غوستاف الفتى، وهو يجهد في تعلم القراءة. ولكن مشروع سارتر أعلى شأنا: «ماذا يمكن أن نعرف عن الإنسان اليوم؟»، وتؤكد ذلك المقدمة بعنوان: «قضايا المنهج» من كتاب نقد الفكر الجدلي (1960). يقول سارتر إنه لفهم الإنسان - من جهة أولى - تنبغي معرفة علاقاته بالمجتمع، ولكن خلافا للمقاربة الماركسية، لا يجب التضحية بخصوصية الحياة الفردية للوصول إلى العام: فأية علاقة تقوم بين الواقع الاقتصادي الاجتماعي وبين الواقع الأدبي يجب أن تدرس في تفردها. ومن جهة ثانية يحدد سارتر مطولا المنهجية التقدمية - التراجعية التي ينبغي تطبيقها وتتلخص في توضيح التجذر الاجتماعي للكاتب (تراجع) والتعبير عن اختياره البدئي الذي يضفي على العمل الأدبي خصائصه (تقدم). وهكذا يتأكد شيء من التطور بالنسبة إلى فلسفة الحرية في الوجود والعدم: فالفرد لايختار اختيارا بسيطا، إذ إنه محكوم جزئيا بالشروط التاريخية أو العائلية منذ ولادته، فالحرية مرتبطة بالحتمية، والعام بالمفرد، وإن طموح سارتر «يكمن في أن يعيد تشييد المراحل كلها للحركة الجدلية التي أصبح فلوبير بواسطتها مؤلف مدام بوفاري».

إن كتاب سارتر عن سان جنيه يشكل المجلد الأول من أعماله الكاملة. وأما معتوه العائلة، فإنه لا يتناول بالدراسة الروايات التي كتبها فلوبير بعد نضجه، وخاصة مدام بوفاري التي يفترض أن تكون المجلد الرابع، ولم يكتبه سارتر لإصابته العمى، ولكنه يحيل إليه كثيرا لكي يرجع من خلاله إلى ميلاد «الكاتب» كما فعل في الكلمات حيث كان سارتر نفسه الذات والموضوع. وهذا يشير إلى أنه قد خصص الجزء الأكبر من دراسته لفلوبير عن أيام صباه وما اجتمع لديه من شواهد المراسلات الضخمة التي يكتب فيها فلوبير «كما لو كان يتكلم على أريكة المحلل النفساني»، ومن بعض الحكايات الشائعة عنه التي نطقت بما سكت عنه الأرشيف. لذلك صرح سارتر في إحدى مقابلاته بأنه يأمل أن يقرأ كتابه عن فلوبير وكأنه «رواية واقعية»، لنكتشف فيها فلوبير كما تخيله أو تصوره حقا: وبذلك يتحول الكتاب من النقد إلى الخيال الفلسفي أو الأنتروبولوجي.

3 - الأدب وحق الموت

نجد انطلاقا شبيها بانطلاق سارتر، لدى موريس بلانشو الذي كان فكره نقيضا له. فهو يرفض أن يكون الأدب كشفا للعالم، ويستخف بأية دلالة تنتسب إلى الالتزام. ولقد استهل عمله النقدي - كما فعل سارتر في السنوات ذاتها - بدراسات مرتبطة بالأحداث الجارية، وجمعها

لاحقا في خطوات متعثرة (1943). ولئن تباعدت المسافة ما بين الكتاب والشرح الذي يرافقه ولا يتحدث عنه كثيرا، فإنه لا يورد ملاحظاته عن الكتابة أو المصادر الشكلانية للعمل الأدبي. وإذا كانت المؤلفات المتتابعة لبلانشو تحتوي على التأملات النظرية المطولة، وتحليلات بعض الكتب الأساسية - هولدرلان Hol-derlin، كافكا Kafka، ريلكه Rilke، مالارميه Mallarme الذين يتشابهون في خضوعهم لتساؤله - فلأنها تناسب تحديد مقاربته الأدبية التي لا ترتضي أنه يمكن تعريف المنهجية بيسر، أو تتيح لنا إعطاءه مكانة محددة في ميدان الدراسات الأدبية. إنها - في المقام الأول - تجربة، تجربة بلانشو الذي يصنع مؤلفات ويعلق عليها، وعلى التجربة التي تفصح عنها هذه المؤلفات ذاتها. فقضية الأدب لا ترمي مقاربته إلى تحديد الأدب، بل تعمد إلى تحليل دائم التكرار في المؤلفات أو على مشارفها، في إطلالة تنظيرية مشروطة بإمكانياتها. وأهم كتبه نصيب النار (1945)، الفضاء الأدبي (1955)، الكتاب المنتظر (1959)، الحوار الأبدي (1969). وهي مراحل يجتازها تفكيره، بحركة معاكسة لاتجاه سارتر الذي سلكه في الجزء الأول من مواقف، ومؤداها ألا نقرأ المؤلفات الأدبية طبقا لمقتضيات فلسفة ما، ولكن بتطويع هذه الفلسفة لتلك المؤلفات. ولذلك يتردد خلال نصف قرن تقريبا، السؤال ذاته الذي يحتوي آراء أساسية لا تكون نسقا مغلقا على تناسق معين، بل تتكرر حتى يحس قارئها بشيء شبيه بالإشباع.

هذا النقد «أدبي» ليس من حيث متطلبات كتابته الموجزة التي تفرض حضورها، أو لتناقضها الجلي في رفضها أية زينة، بل لانفصالها الغريب الذي يحمل المعنى، وكأنه يومىء بهذه السلبية التي يصف الكاتب بها الأدب، وهذا النقد أدبي أيضا من حيث متاخمته لروايات الكاتب ونصوصه التي تردد صدى رنين يجعل الغياب ملموسا، وتوحي بفكرته عن الأدب. إن بلانشو استثناء في مجال الدراسات الأدبية، ويبدو أنه صوت لا يتكرر، فهو يستشهد بالعمل الأدبي، ويعجب به، ونادرا ما يعترض عليه، بحيث لا يمكن التعبير عنه أو التعليق عليه بغير عباراته.

لقد تأسس فكر بلانشو مبكرا على ميتافيزيقا اللغة، فأظهر لدى مالارميه الفرق الواضح بين «الكلام الخام» المتعدي، و«الكلام الجوهري» اللازم، بحيث يكون الأدب غاية لذاته، فعزل بذلك اللغة عن أي خضوع للواقع. وتأكدت هذه القطيعة لأن الكلمة لا تحرر الكائن إلا حين تستله من الوجود، فإذا كانت التسمية إفناء، فإن قوة هذا الأدب المنسحب من العالم ليست في خلقه الواقع، بل على العكس، في تدميره له ليحتل مواقعه. وهو يرى أن العمل الأدبي لا يوجد إلا إذا انتزع ذاته مما هو في الفضاء الأدبي، وما يدعوه

«العزلة الجوهرية» لا يتحقق إلا إذا لم يعتمد على شيء مما سبقه، سواء كان كاتبا أم عالما.

إن الكاتب تصنعه كتابته، فلذلك يفارق ذاته ليغدو لا شخص، وهذه أيضا خلخلة مالارميّه - فالأدب ينتمي إلى استبدال الـ(هو) بالـ(أنا) - (وهذا انتقال رمزي محض، إذا فكرنا بجان سانتوي Jean Santeuil بطل في البحث عن الزمن الضائع، فإن العكس يحدث لدى بروست proust) وبالكتابة يبتعد الفرد لكي يصير مغايرا لـ«الآخر» الذي لا وجود له: «لنفترض أن العمل الأدبي قد كتب، ومعه ولد الكاتب. وقبل ذلك لم يوجد أحد لكتابته، فابتداء من الكتاب يوجد الكاتب الذي يمتزج بكتابه» (نصيب النار). يفترض الأدب انسحاب الذات، وهذا ما يؤكده فوكو Fou-cault مثلا، وبارت في نهاية الستينات، ونجده لدى ديلوز De-leuze أيضا. ويختفي في العمل الأدبي ما كان يسبقه أيضا. وبذلك يتأسس العمل على غياب مضاعف عاجز عن التعبير عن العالم، لا يقول لنا سوى أمنيته في اللحاق بهذا الغياب الذي هو أصله. فما هو موجود، يستبدل بما هو غير موجود الذي يلامس الوجود: ليس وجود عالم مغاير، بل ما يدعوه «البراني» المختلف عن كل كون، والذي هو مغاير دوما لهذا الكون» (الفضاء الأدبي)، ولا يمكننا قوله إلا بعبارات «تصف الأشياء بأضدادها»، أو بعبارات متناقضة، مثل: وجود الفناء واكتمال الخواء، مرتبطة بما يسميه بلانشو، لاحقا، صفة الصوت السردي، أو هذا «المحايد» الذي يجب أن نبحث له عن اشتقاق، فلا هو هذا ولا هو ذاك، لأن «هو» II النص السردي لا يحيل إلى ذات ولا إلى اللاشخص المجرد. إنه «مغاير لكل كون»، وغيريته الجوهرية تجعله غير قابل للسكنى، ولا يستقبل المتعالي الذي يطمئننا عن العالم الأرضي. بل على العكس، إنه غير ممكن تاريخيا إلا بغياب الإله، وبواقع هو أن الفن الذي انتزعت منه سلطته السابقة، لا يعود يبحث إلا عن ذاته وعن جوهره. وهذا ما يفسر كيف أن بلانشو يختتم كتابه نصيب النار بتأمل مسهب عنوانه «الأدب وحق الموت». وذلك لأنه إذا كان الأدب يضفي معنى على ما قد كفّ عن الوجود «فالموت وحده يمنحني فرصة الإمساك بما أريد الوصول إليه، وهو في الكلمات الإمكانية الوحيدة لمعانيها» (نصيب النار). هذا الغياب المشتهى - وهو المعنى الحق للأشياء - لا يقوله سوى الصمت وحده، ويقع الأدب بين حدين من الإحراج ((aporie، إذ إن اللغة هي وسيلة هذا الصمت، وهي تهرب منه على الدوام - دلالة على أنها لم تزل غير مكتملة أبدا. هكذا لا يبقى أمام الأدب سوى السير قدما نحو موته، وهو معناه الوحيد، دون أن يناله أبدا، إذ أن فلسفة الفن لدى بلانشو هي «انطولجيا» سالبة.

لئن كان هذا الفكر لا يتوضح إلا بشرح فلسفي، فإنه أساس نقده

الأدبي، ولكنه ليس مكونه الوحيد. وذلك لسبب أول هو أن: مقاربة بلانشو منذ بدايتها - وهي بالمناسبة لا تتورع عن تقييم مساوئ الكتب - قد توجهت نحو قول متباعد عن النص. والسبب الثاني أنه: من الخطأ الاعتقاد بأن هذا الفكر العسير فهمه لم يرافقه تأويل للأعمال الأدبية، بل إن هذا التأويل قد أحدث تجديدا للقراءة أحيانا. ولذلك فإن الصفحات التنظيرية القليلة التي نجدها في مقدمة كتابه لوتريامون وساد Lau-treamont et Sade (1963) بعنوان: «ماذا عن النقد؟»، لا تحدد كثيرا حقيقة مؤلفاته التي يلامسها ملامسة عامة، ويبدي تجاهها تحفظا أكيدا. وهذا مصدر الضعف أو الفشل، فإذا كان لا يرى أن مهمة الشرح هي إضافة معرفة إلى العمل الأدبي، لا يقدر هو على تقديمها - وبذلك يتناقض بلانشو جذريا مع «النقد الجديد» المرتبط بالعلوم الإنسانية - فالواضح أن القراءات المعاصرة قد أفلتت الأدب من يديها، حينما جعلت نفسها شارحا وسيطا بين النصوص والقراء، فكتم النقد أنفاسها بحضوره المغالي.

يفترض بلانشو العكس، وهو امحاء القارئ، ومهمة النقد هي مجاراة النص دون أن يكون بديلا عما يقوله «إذ لا يكتمل النقد إلا إذا اختفى»، وذلك بحركة شبيهة بالحركة التي تدفع بالأدب ذاته إلى الغياب. إن الإمكانية الوحيدة للنقد أن يضاعف من الخارج، هذا البحث الذي يقوم به العمل الأدبي من الداخل.

إنه النقد النقيض للنقد المتماهي - وهو لا يضاعف العمل الأدبي إلا عن مسافة بعيدة بحيث تظل القراءة سلبية: «القول النقدي هنا، بلا ديمومة ولا حقيقة، يريد أن ينقشع أمام الوجود الإبداعي، فليس هو الذي يتكلم إذا عمد إلى الكلام». لكن امحاء القارئ هذا، والإعراض عن أي شرح، ينتهكهما النقد - مثلما فعل الأدب - إذ يتشهىّ الصمت، ويرفع صوته بكلام منتسبا إليه - ويعني به هنا كلام بلانشو نفسه - ويشيّد بنوعيته مؤلَّفا نقديا.

الهوامش:

* أستاذ النقد الأدبي الحديث المساعد في جامعة حلب (سورية) معار إلى جامعة الملك سعود (الرياض - المملكة العربية السعودية).

النقـــد الموضـــوعـــاتي:

المفهوم والتصورات المنهجية

• د. هشام العلوي

إن الحديث عما يسمى في النقد الغربي بـ: «الموضوعاتية la thematique»، يضعنا منذ البداية أمام حقل إشكالي ممتنع عن التحديد. ذلك أنه عبارة عن مجموعة من الأبحاث لثلة من النقاد - المبدعين (1)، تباينت أحكام ومواقف مؤرخي الأدب ومنظرية حولهم؛ لأن ما يميزهم هو اختلافهم النظري والمنهجي والجغرافي أيضا (2)، وتفرد كل منهم بتصوره للكتابة والقراءة ومقتضياتها. ولكنهم أصروا جميعا، رغم ذلك، على انتمائهم إلى مدرسة واحدة. ومن المعروف أن رواد هذه المدرسة لم يعتنوا بالإعلان عن نموذج نقدي يحتكم إليه من يرغب الانتساب إليهم، كما أنهم فضلوا السلم عن السجال النقدي في غياب «نظرية موضوعاتية» بحصر المعنى (3).

ويبدو أن الـ «بيبليوغرافيا» المتواضعة التي اعتمدنا عليها في هذا الصدد، قد عمقت لدينا أزمة الحدود والهوية التي يعيشها النقد الموضوعاتي، إذ يخضع رواده لإوالية الإدماج أو الإقصاء ونحن ننتقل من دارس إلى آخر. صحيح أن التصنيف عمل إجرائي يستلزمه كل خطاب تاريخي في مجال الأدب والنقد. إلا أن سلبياته، بالنسبة إلى هذا الاتجاه، تتجلى في كونه يجعل بعض الأسماء (4) خارج الدائرة الموضوعاتية حينا (5)، ورائدة لها أحيانا أخرى (6)، دون أن يتم الاتفاق بين الباحثين على مقاييس ثابتة، ومصوغات موضوعية ومقنعة، يحتج بها في رصدهم التاريخي للأدبيات الموضوعاتية.

هكذا، ينفلت التراكم النظري والتطبيقي الذي أنجز تحت لواء النقد الموضوعاتي، من كل محاولة تنشد ضبطه واحتواءه، إذ تصطدم معظم التعريفات، مهما كانت رحابتها ومرونتها، بعجزها عن تغطية مساحاته الشاسعة وامتداداته

المكنة.

إن مشكلة المفهوم المضطرب وصعوبة التعريف الجامع المانع (7)، تنسحبان كذلك على مشكلات فرعية - تتولد عنها وتغذي اضطرابها - تتعلق بأصول هذا الاتجاه، ومدارسه، وحدوده مع اتجاهات نقدية ومعرفية أخرى.

فما هي اللحمة الداخلية والقناعة المشتركة التي تنتظم النقد الموضوعاتي، وتنضد أدبيات رواده رغم تنوعها وتعددها وفوضويتها؟

١ - المفهوم

يقصد بالمنهج الموضوعاتي التفسير الذي اختاره كل من جان بيير ريشار وجان روسيه وجان ستاروبنسكي وإمي إستينجر، بالإضافة إلى أعمال جورج بولي، والمرحلة المبكرة المتمثلة في كاستون باشلار، والمرحلة المتأخرة الممثلة في رولان بارث (8).

وهو عبارة عن موجة نقدية طليعية، هيمنت على الساحة الأدبية في الستينيات بفرنسا (9)، في الوقت الذي غدا فيه النقد «اللانسوني» يتراجع ويتقوقع داخل الجامعة، ولم تكن نصوص الشكلانيين الروس والرومانسيين الألمان قد عرفت طريقها بعد إلى الذيوع(10).

وتتلخص وجهة النظر الموضوعاتية في كونها ليست معتقدا (11) يتمحور حول أطروحة معينة، ولكنها بحث يبلور نموذجا لمقاربة التيمات والنصوص (12)، ويتخلى عن كل تصور لعبي أو شكلي للأدب، ويرفض الفكرة التي تعتبر النص «موضوع معرفة» يمكن لمعالجة علمية أن تستفيد معناه؛ لأنه - أصلا - «موضوع تجربة روحية»(13).

والموضوعاتية، في حقيقة الأمر، جمع بصيغة مفرد، تفتقر إلى «عبارة تقريرية معقولة (...) تحسب حساب التيار بأكمله» (14)، علما بأنها تعرف تحت تسميات متنوعة في النقد الغربي عموما، والنقد الفرنسي على وجه الخصوص، نذكر منها: نقد الوعي، ونقد المتخيل (15)، ومدرسة جنيف (16)، والتناول الظاهري (17)، والنقد التأويلي (18). هذا، فضلا عن الألقاب التي أطلقها الخصوم في حقها، من قبيل: الواقعية الساذجة، والذاتية المثالية، والانطباعية النقدية؛ وتسميات أخرى لها طابع قدحي (19).

والواقع، أن القبض على اللحمة الواصلة، التي أشرنا إليها من قبل، لن يصبح ممكنا إلا من خلال استجلائنا لمفهوم «التيمة»، الذي لا تستمد الموضوعاتية تسميتها النقدية الرئيسية انطلاقا منه فحسب، وإنما يشكل أسا رحميا داخل بنائها النظري والمنهجي.

١ - ١ التيمة (20):

التيمة مصطلح تتوزعه حقول معرفية وفنية عديدة، لأن مجاله هو «علوم الإنسان ككل. فحياة الأفراد والجماعات يمكن وصفها بأنها شبكة من التيمات يحاول كل حسب ظروفه

أن يخلق تنويعات لها» (21).

والتيمة ليست خاصية محايثة للأدب والفن (22)، وإنما يمثل هذان الأخيران المختبر المفضل لدراسة قضاياها، نظرا إلى الانغلاق للأثر الفني، والتجائه الاختياري إلى الموضعة الذاتية (Auto - thematisa-tion)، وقدرته على إنتاج خطاب نظري، يدافع من خلاله عن اختياراته الجمالية تجاه تيمة معينة (23).

وقد عرف البحث الموضوعاتي بدايته، تاريخيا، مع الدراسات الأدبية المقارنة في القرن الثامن عشر، حيث كان «ليسينغ» ((Lessing)، وهو يشتغل على «فولتير» و«شكسبير»، يتلمس عناصر الدلالة والابداع المشتركة بين مسرحياتهما، فاستعار - مع ثلة من الدارسين المقارنين - مفهوم التيمة من البلاغة القديمة، بوصفه أداة ملائمة لإنجاز مقاربة من ذلك القبيل (24).

إلا أن الانتقال بالتيمة من الاستعمال العام الفضفاض إلى استعمال اصطلاحي خاص بالنقد الموضوعاتي، يجعل من ذاكرة هذه المقولة عائقا أمام تبنينها كحد يروم الصفاء الدلالي داخل السياق المعرفي الجديد. فالمعاني التي كانت تمنح لها، وهي تنتقل من اختصاص إلى آخر، بالإضافة إلى مدلولها الاشتقاقي (25)، شكلت سلطة لم يستطع النقد الموضوعاتي أن يتخلص بصفة قطعية من رواسبها وهو يؤسس مفهوما للتيمة.

لذلك، ظل سؤال المفهوم والحدود يتردد بحدة في مختلف المناظرات والموائد المستديرة (26) التي تنعقد، من حين لآخر، حول «الموضوعاتية».

فكيف عرف النقاد الموضوعاتيون التيمة؟ وما هي تمفصلاتها؟

يقول «جون بول فيبير»: «التيمة هي الأثر (la trace)) الذي تخلفه ذكريات الطفولة في ذهن الكاتب، إلى الحد الذي يغدو فيه ذلك الأثر محورا لجمل مكونات العمل الأدبي» (27). ليس هذا التصور الذي يقترحه «فيبير» إلا نموذجا لجملة من التصورات التي تماثله في طبيعته الجزئية وإداركه الحدود للنصوص الأدبية، لدرجة أن معظم التعريفات التي قدمها الموضوعاتيون ظلت شخصية ونابعة من رطانة نقدية خاصة (28). بيد أن ما قدمه «جان بيير ريشار» يمثل استثناءا عن هذه القاعدة، حيث استطاع - وهو يستقرئ تجارب الرواد من أمثال: روسيه وبيغان وبولي وباشلار - أن يصوغ مفهوما واضحا ودقيقا في أطروحاته الجامعية عن عالم «مالارميه» المتخيل. يقول ريشار «بأن التيمة»... مبدأ تنظيمي محسوس، ودينامية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد. والنقطة المهمة في هذا المبدأ، تكمن في تلك «القرابة السرية» (...) وفي ذلك التطابق الخفي الذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة»(29).

وقد فضل ج.ب. ريشار، في مقام آخر، «الجذر» مفهوما بدلا من «الموضوع» أو «التيمة»، لأنه لمعته أو خليته الرحمية الأولى. كما ميز «الجذر» عن الفكرة، لأنه الشرارة التي

تولدها وتنبثق عنها تفرعات أسلوبية متعددة الهويات والمضامين والأشكال (30). وهي بدورها تعبر عن اختيار وجودي للذات تجاه المحسوس، بواسطة ذلك التكرار المتناغم المتنوع (31) الذي يشبهه ريشار بالتجويق الموسيقي والأركسترالي، «حيث الميلوديا الرئيسة هي حصيلة نقرات منفردة ومتعددة تتآلف وتتواكب لتعطي إيقاعا أوركستراليا واحدا» (32)، غير قابل للاختزال والتبسيط(33).

ويشترك الجذر أو التيمة مع تيمات أخرى في بنينة الاقتصاد الدلالي والشكلي لأثر ما، وفي نسج شبكة هو سية منظمة (34)، نتعرف على موضوعها المهيمن وتيمتها الرئيسية، من خلال مبادئ ثلاثة: الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية (35). وهي مبادئ يمكن إدراجها فيما اصطلح عليه فيليب هامون «بالواصل (Embrayage)، باعتباره إجراء ذا طبيعة ثلاثية:

- الواصل الداخل - نصي: حيث تولد التيمة تنويعات لها بواسطة التكرار والترداد.

- الواصل الخارج - نصي: يمكن القبض عليه في حياة الفنان وواقعه.

- الواصل - التناصي: يشير إلى انتماء النص إلى نوع أدبي معين، وبالتالي إلى مجموعة من النصوص.

وهكذا يعمل هذا الواصل من خلال تقاطع أبعاده الثلاثة، على تحيين التيمة وإضاءة بؤرتها كمركز ثقل يستقطب القارئ، ويوازن بين استنتاجات هذا الأخير من جهة، والعلاقات التي يؤسسها النص من جهة ثانية (36).

2 - التصورات المنهجية

كيف يؤسس الناقد الموضوعاتي تصوره للقراءة؟ وكيف يمارسها؟ وما هي الاختيارات المنهجية التي تسند مقاربته للنصوص؟

إن الجواب عن هذه الاستفهامات يفرض، أولا، وقفة عند مفهوم الأثر الأدبي كما يعينه الموضوعاتيون.

2 - 1. مفهوم الأثر الأدبي

لقد لمّ «روبرت ماجيليولا»، عبر تركيزه على الثابت المشترك لدى نقاد الموضوعاتية (37) مجموعة من السمات والخصائص، يمكنها أن تبلور تعريفا ملائما للأدب، نعرض لها فيمايلي:

أ - يمثل الوعي الإنساني في الإبداع الأدبي علاقة مكثفة بين الذات والعالم، أو العالم الحسي أو شبكة من التجارب الشخصية.

ب - ينتقي خيال مؤلف العمل العناصر الخاصة بعمله الحسي، ويحولها، ويخلق منها بناء فنيا.

ج - ينمي المؤلف عالمه المتخيل ويجسده في اللغة، وُمن خلالها.

د - يحمل العمل الأدبي في طياته الأثر المطبوع في وعي المؤلف شخصيا، نظرا إلى الطبيعة الإيمائية المعبرة للغة.

هـ - لمنظورات الزمان والمكان أهمية، إذ من خلالها يختار الفنان أشياءه وأحداثه المتخيلة، فينتج من

خلال ما ينتقيه، أسلوب الشخوص والأحداث والأجواء(38).

هكذا نخلص إلى أن مفهوم الأثر الأدبي يرتكز على محورين رئيسيين هما: وعي المبدع في مقابل العالم الحسي. مع وجود بعض التحفظات التي تحد من إطلاقيتهما، أو تصوغ بصددهما تصورات خاصة.

فـ «جان ستاروبنسكي»، مثلا، يرفض التسليم بالفكرة التي تقول بأن المؤلف ينجز مشروعه في تمام وعيه. كما يرفض، من جهة أخرى، التفسير الفرويدي الذي يجرد الذات المبدعة من قدرتها على تضمين عملها الأدبي مقصدية معينة (39). بينما يرى «ألبيربيغان»، أن الربط بين الأثر ومرجعه الاجتماعي والسياسي، من شأنه أن يخضعه لمنطق يقصيه ويقزمه. والأدب، وفق منظوره، لا يصبح اجتماعيا إلا في فعله الطارئ والمتوتر والمستقل عن كل إرادة خارجية. كذلك، تغدو كل مقاربة تجعل منه ظلا لمذهب أو فكر ما، عملية إلغاء لخصيصاته الأجناسية(40).

2.2. حرية الناقد (41)

إن الاعتراف بلزومية الأدب لا يعني انغلاقه، والإقرار بأحاديه القراءة. فالأثر الجيد يتيح إمكانية اختراقه من جميع الاتجاهات، لأنه مفتوح على مختلف الرياح والصدف. والقراءة لا يمكنها أن تقودنا إلى الإمساك بحقيقة كلية، ولكنها مسار فقط ضمن مسارات محتملة، تظل مشرعة (42).

إلاأن الموضوعاتيين، وهم يصلون النقد بسعة العلم (43)، لم ينخرطوا في الدعوة التي تصادر حرية الناقد لصالح النص. كما أن النظرية والمنهج ليسا سوى وسائل وتقنيات تضمن له الأهلية للمغامرة والدخول إلى صميم الكتابة، ولحظة أولية سرعان ما يسقطها من حسبانه بعد أن يستعين بها لالتقاط النبض الأساسي للنص؛ ثم يترك الكلمة لانطباعيته الحادة (44) التي في استطاعتها، وحدها، أن تنفذ إلى عمق الأثر كتجربة روحية (45). وكأن لسان حاله يقول: «لغة الأحلام لا يعقل أن تقرأ بلغة الأرقام». فالمعرفة، إذن، شرط لازم لإنجاز هذه الإحاطة النقدية. غير أنه شرط مؤقت، تعقبه عملية محو لكل المعارف السابقة، ونسيان لطرق البحث المعتبرة(46).

بين صرامة العلم ورطانة الناقد، تنتصب منهجية موضوعاتيه تخلخل المفهوم السائد للمنهج باعتباره قالبا جاهزا ونهائيا، وتعبر عن نفسها في صيغة خطة عمل قابلة للإغناء، تنتقي إجراءات وأدوات تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة، بل متناقضة أحيانا من حيث خلفياتها الفلسفية والإيديولوجية؛ من أجل مساءلة النصوص، وإنتاج خطاب نقدي يحافظ على أصالته، واستقلاليته عن المناهج التي استرشد بها(47).

لقد غذى الموضوعاتيون حدسهم الظاهراتي بإمكانيات منهجية تمتح من اختصاصات كثيرة ومتعددة.. إلا أن هذا الخليط الذي تسفر عنه مسألة الاقتراض هذه، يكشف عن هيمنة

ملامح منهجية يمكن إرجاعها، بشكل مباشر، إلى اتجاهات كبرى نشأ في حضنها ما يصطلح عليه بـ «النقد الجديد» في فرنسا بمختلف لويناته. هذه الاتجاهات هي: التحليل النفسي والأسلوبية والبنائية.

إذا كانت الانتقائية (48) هي المنطق الذي يحكم علاقة الموضوعاتية بهذه الحقول، فإن التحليل النفسي لم يمثل بالنسبة إليها سوى سجل مفهومي خصب، استثمرت مصطلحاته، من قبيل: العقدة الأوديبية والعقل الباطني والسادية والمازوشية (49)، وتبنت بعض مسلماته، مثل: اللاشعور وأهمية الطفولة في تشكيل أفكار الشخص، وآثار بعض الوقائع الراسخة في الذاكرة، ووجود نزوات متسلطة (50). كما شبهت التيمة، باعتبارها مفهوما رحميا داخل منظومتها، بمفاهيم: المركب أو «الأسطورة الشخصية» لدى «شارل مورون» (51). ولقد أفصحت الموضوعاتية عن موقفها من هذا الاتجاه، الذي يحول النص إلى إخراج جمالي لعقدة مرضية، عندما نعتت المحللين بـ «فرسان الفشل» (52).

أما استفادتها من الأسلوبية، فإنها تنطلق من قناعة موضوعاتية مفادها أن اللغة مدخل أساس لولوج عالم النص (53)، وأن «أطياف الشعور واللاشعور تتبلور لغويا بواسطة تراكيب ومصطلحات معينة» (54). فبواسطة الأسلوب - بالمعنى الذي يحدده كل من «شارل بالي» و «ماروزو» و «مارسيل كريسو» - يغدو الشكل الجمالي «مفتاحا للعثور على النسيج الفكري الموغل في الباطنية والمتناثر رموزا على سطح الكتابة» (55).

في هذا الصدد، حدد «ج.ب ريشار «حجم استفادة الموضوعاتيين من الأسلوبية في تشديدهم على الأواليات التالية:

أ- العثور على الخلية الرئيسية في النص، وحصر محاورها وجذورها ضمن التجسيد اللغوي البحت.

ب- مقارنة بين الجذور، واستخلاص تراكماتها اللغوية وأبعادها الدلالية.

ج- تعميم المقارنة على مختلف نصوص الكاتب، انطلاقا من وحدات أساسية تحدد في نص رئيسي أو في مجموعة نصوص معينة(56).

هذه الأواليات تشاكل في جوهرها الخطة التي اتبعها كل من «شارل مورون» لاستخلاص «الأسطورة الشخصية» (57)، و«تودوروف» في مدخله حول الأدب الغرائبي (58).

ولعل التشاكل يكمن في توسل جميع هذه الأبحاث بإجراء بنائي يستقصي التعالق الشكلي والمعنوي بين صور وتراكيب نص معين أو مجموعة من النصوص. هذا الإجراء يعرف تحت اسم: «التنضيد» (59).

وتمتد المساهمة البنائية في النقد الموضوعاتي إلى أبحاث أخرى، حيث تتخذ بعدا مغايرا مع «جان ستاروبنسكي» حينما اكتشف النسق المنطقي للقصة، ووضع لها نحوا دلاليا على شاكلة أنحاء «كلود بريمون» و«تودوروف» و«كريماس»، في مجال السيميائيات السردية(60).

لقد حاولنا فيما تقدم، تسليط الضوء على أبرز ثوابت «الموضوعاتية» ومتغيراتها، فانصب عرضنا على مناقشة الطبيعة الإشكالية التي تلازم أدبياتها: بدءا من مسألتي التسمية والتعريف، وما يترتب عنهما من صعوبات لا تمكن الدارسين من تصنيف روادها وتنميط تحققاتهم، أو رسم حدود قارة تفصلها عن الحقول النقدية المجاورة. وانتهاء إلى التصورات المنهجية التي تستمد منها عدتها الإجرائية لقراءة النصوص وتحليلها، وتكتسب بواسطتها الأهلية الكافية لتعقب «التيمة» المهيمنة في ديناميتها، ومختلف تنويعاتها وتشابكاتها؛ بما أن هذه الأخيرة، كما يفهمها الموضوعاتيون، جذر وجودي خلاق ينساب من الحياة إلى العمل الإبداعي. الأمر الذي يستحث الناقد على الاستعانة بالمعرفة الإنسانية، والانفتاح على سعة العلم.

بيد أن أهمية هذه الخصائص لا تصمد أمام حقيقة كون النقد الموضوعاتي ممارسة انطباعية حرة أولا وأخيرا، واتجاها ينبع تميزه من وعي رواده بتضخم ميولهم الذاتية، وجزئية متابعاتهم ومقارباتهم، وإقرارهم بنجاعة باقي المناهج التي تشكل، في تكاملها، نظاما نقديا مرتبطا بلغة العصر، ومتمثلا لإشكالاته الكبرى(61).

الهوامش:

1 - يتحدث الموضوعاتيون، في أكثر من مناسبة، عن أن تجاربهم هي أقرب إلى الابداع منه إلى النقد.

2 - يتوزع الموضوعاتيون، جغرافيا، على دول وقارات مختلفة ومتعددة.

انظر لحمداني (حميد)، سحر الموضوع، الطبعة الأولى، منشورات دراسات «سال»، 1990، هامش ص. 21.

3 - Cryle (Peter), Sur la critique thematique, in Poetique, N 64, Ed. Seuil, Paris, 1985,p.506.

4 - رولان بارث وسيرج دبروفسكي وجان بول فيبير.

5 - Cf: Bergez (Daniel), La critique thematique, in les methodes critiques pour l' analyse litteraire, Bordas, Paris, 1990, pp. 103-119.

6 - Cf: Smekens (Wilfried), Thematique, in Introduction aux etudes litteraire: methode du texte, Ed. Duculot, Paris - Gembloux, 1987, pp. 110-111

Et, Cryle (Peter), Sur la critique thematique, in Poetique, op. cit., p.506.

7 - لحمداني (حميد)، سحر الموضوع، مرجع سابق، ص. 21.

8 - ماجيليولا (روبرت)، «التناول الظاهري للأدب: نظريته ومناهجه»، ترجمة عبدالفتاح الديدي، ضمن مجلة فصول، العدد الثالث، 1981، ص. 182.

Cryle (Peter), Ibidem..9

TADIE (Jean - Yves), La.10 critique litteraire au 20e siecle, les dossiers Belfond, Paris, 1987, p. 75,

BERGEZ (Daniel), La cri-.11 tique thematique, methodes critiques pour l'analyse litteraire, Bordas, Paris, 1990, in les p. 79.

COLLOT (Michel), Le.12 theme selon la critique thematique, in communications, N 47, Ed. Seuil, Paris, 1988, p.79.

BERGEZ (Daniel): La cri-.13 tique thematique, op.cit., p. 85.

14 - ماجيليولا (روبرت)، «التناول الظاهري للأدب «مرجع سابق، ص. 182.

Cf: Tadie (Jean Yves), op.cit.15

Cf: Smekens (Wilfried), op...16 cit

17 - ماجيليولا (روبرت): مرجع سابق.

18 - انظر: لحمداني (حميد)، سحر الموضوع، مرجع سابق، ص. 21

COLLOT (Michel), Le.19 theme selon la critique la critique thematique, in communications, n 47, op.cit., p. 82.

20 - تقابل في اللسان الفرنسي لفظة: Theme، التي تترجم أيضا في النقد العربي بمصطلحات: الغرض أو الجذر أو الموضوع.

Avant - propos, communica-.21 tions, Idem, p.6.

Brinker (Menacem), Theme.22 et Intepretation, in Poetique, Idem, p.443.

Avant -Prpos. communica-.23 tions, Idem, p.7.

SMEKENS (Wilfried),.24 Thematique, Idem, p. 97.

25 - انظر مادة: Theme، معجم Petit Robert، ص. 1957.

26 - نظمت ثلاث مناظرات كبرى حول الموضوعاتية: الأولى سنة 1984 والثانية سنة 1986، والثالثة سنة 1988، تحت اشراف المركز الوطني للبحث العلمي ومدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية بفرنسا. وقد نشرت جل أعمال هذه المناظرات على صفحات مجلتي: «الشعرية» و«تواصلات».

BERGEZ (Daniel), La cri-.27 tique thematique Idem, p: 101.

COLLOT (Michel), Le.28 Theme selon la critique thema- :tique, op., cit, p - 80

29 - حسن (عبدالكريم)، الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1983، ص 32.

30 - أبو منصور (فؤاد)، ا لنقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت، 1985، ص. 180 - 188.

COLLOT (Michel), Idem,.31 pp. 80 - 81.

32 - أبو منصور (فؤاد)، النقد البنيوي الحديث، مرجع سابق، ص 189.

33 - المرجع نفسه، ص. 188.

COLLOT (Michel), Ibidem..34

35 - حسن (عبدالكريم)،

الموضوعية البنيوية، مرجع سابق، ص. 32.

36 - HAMON (Philippe), Theme et effet du reel, in Poetique, Idem, p. 496.

37 - يتحدث «ماجيليولا عن الظاهرية»، لكنه يقصد في الحقيقة: الموضوعاتية».

38 - ماجيليولا (روبرت)، مرجع سابق، ص. 184.

39 - BERGEZ (Daniel), Idem, p. 89.

40 - TADIE (Jean - Yves), Idem, p. 85

41 - هذا العنوان الفرعي مستعار من فقرة تحمل العنوان نفسه، ضمن كتاب لحمداني (حميد)، سحر الموضوع، ص . 21.

42 - RICHARD (Jean - Pierre), Poesie et profondeur, Ed. Seuil, Paris, 1991,p.10.

43 - لحمداني (حميد)، سحر الموضوع، ص. 23.

44 - انظر كيف بلور «فؤاد أبو منصور «هذه الفكرة في النقد البنيوي الحديث، مرجع مذكور، ص. 181 - 197.

45 - BERGEZ (Daniel), Idem, p. 86.

46 - CRYLE (Peter), Idem. p. 507.

47 - BERGEZ (Daniel), Idem, p. 85.

48 - لحمداني (حميد)، سحر الموضوع، ص. 28.

49 - أبو منصور (فؤاد)، مرجع سابق، ص. 179.

50 - المرجع نفسه، ص. 180.

51 - نفسه، ص. 180 - 181.

52 - نفسه، ص. 195 - 196.

53 - RICHARD (Jean - Pierre), Litterature et sensation, Ed. Seuil, Paris, 1990, p. 24.

54 - أبو منصور (فؤاد)، ص. 180.

55 - المرجع نفسه.

56 - نفسه، ص. 190.

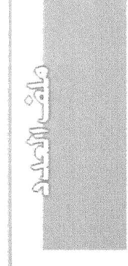
57 - MAURON (Charles), Des metaphores obsedantes au mythe personnel, librairie jose corti, Paris, 1983.

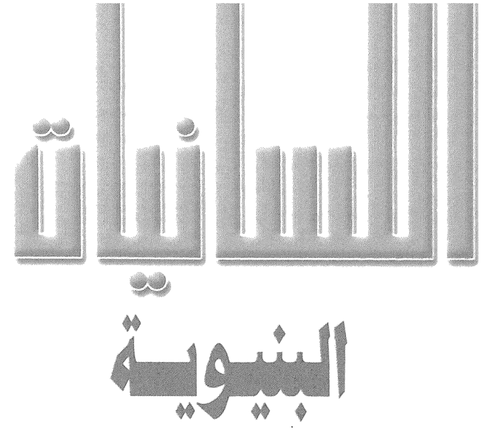
58 - لحمداني (حميد)، سحر الموضوع، ص. 40.

59 - المعادل الموضوعي لمصطلح: superposition، وقد خص الأستاذ محمد مفتاح هذا المفهوم بالتحديد والتحليل، في حوار مع هيئة تحرير مجلة دراسات «سال»، العدد الأول، خريف 1987، صص 16 - 17.

60 - لحمداني (حميد)، سحر الموضوع، ص. 38.

61 - أبو منصور (فؤاد)، النقد البنيوي الحديث، ص. 197.





اللسانيات البنيوية

• حافيظ إسماعيلي علوي

على الرغم من اختلاف اللسانيين حول صاحب قصب السبق في وضع اللبنات الأولى للدرس اللساني الحديث، فإنهم يجمعون على المكانة التي يحظى بها السويسري فيرديناد دي سوسير F De Saussure، والثورة التي أحدثها في مجال الدراسات اللغوية بوجه عام، هذه الثورة التي جعلت منه «مؤسسا لعصر بأكمله من الدرس اللساني، لقد كانت أفكاره التي طرحها بطريقة مبنية ومقنعة لأول مرة هي الجذور التي نبتت منها اللسانيات البنيوية الحديثة»(1)، والتي ستكون فيما بعد نقطة تحول في كل العلوم الإنسانية بإطلاق(2).

لم تكن الثورة التي أحدثها سوسير في مجال الدراسات اللسانية لتخفي استفادته من الدراسات التي سبقته، فقد اطلع على أفكار سابقيه، ومعاصريه واستطاع بذكاء ثاقب أن يستثمر ما اطلع عليه لخدمة نظريته، وقد ساعده على ذلك درايته بلغات عديدة (السنسكريتية، الجرمانية، اليونانية، واللتوانية...) وهي لغات أوكلت إليه مهمة تدريسها في جنيف وباريس.

تعرف سوسير على آراء شلايشر A. Shleicher صاحب المذهب الطبيعي في اللغة(3)، وجيرون Gollieron الذي عرف بأبحاثه ذات الصلة بالجغرافية اللسانية وويتني Whit-ney، كما كان لأفكار بودوان دي كورتوناي Baudoine de Courtenay وقعا خاصا على عالم جنيف.

وقد ظهر سوسير أكثر تأثيرا ببعض معاصريه كدوركهايم Durk-heim رائد علم الاجتماع الحديث، وسيجموند فرويد Sigmeund Freud مؤسس علم النفس التحليلي.

كان من حسن الصدف أن يجتمع هؤلاء الثلاثة في عصر واحد ليؤكدوا على ضرورة دراسة الأشياء والأحداث في معانيها العامة التي لا تخرج عن القيم المجتمعة لتقوم بذلك «دراسة السلوك البشري على أساس جديد، فقد تأكد لدى هؤلاء المفكرين الثلاثة أن المرء لا يستطيع أن يصل إلى فهم كاف للممارسات والسنن البشرية إذ هو تناول السلوك البشري بوصفه سلسلة من الأحداث المماثلة تلك الأحداث الواقعة في العالم المادي، ففي وسع العالم أن يدرس سلوك الأشياء حين تكون خاضعة لظروف بعينها(4).

على هذا الأساس يقوم التقاطع بين سوسير وفرويد ودوركهايم، وهو تقاطع ينم عن اتفاق واضح في الرؤية.

بالإضافة إلى ما يلاحظ من تداخل بين هؤلاء الرواد في منهجية العمل والرؤية، يظهر نوع من التوحد بينهم أيضا في القطيعة مع فكر المرحلة السابقة التي هيمن عليها المنهج التاريخي فقد رأوا «أن دراسة السلوك البشري تخطئ أفضل الفرص المتاحة لها إذا هي حاولت تتبع الأسباب التاريخية للأحداث المفردة، وينبغي لها - بدلا من ذلك - أن تركز على الوظائف التي تؤديها الأحداث خلال الإطار الاجتماعي العام. أجل، ينبغي لها أن تتناول الحقائق الاجتماعية بوصفها جزءا من نظام من الأعراف والقيم، فما القيم والأعراف التي تعين الناس على الحياة في المجتمع، وعلى التواصل بين بعضهم بعض، وعلى أن يسلكوا بصفة عامة على نحو ما يسلكون؟ وإذا حاول أحد الإجابة عن هذه الأسئلة كانت النتيجة حقلا معرفيا يختلف كل الاختلاف عن ذلك الحقل الذي يجيب عن الأسئلة المتعلقة بالأسباب التاريخية للأحداث المختلفة(5).

إن الاتصال والانفصال الذي طبع الفكر السوسيري في بداياته لم يمنع من تبني نزعة استقلالية وسمت منهجه في الدراسة بطابع خاص وتفرد واضح وهو الاتجاه الذي يعرف باللسانيات البنيوية.

يقصد بهذا التوجه «مقاربة جديدة لحقائق معروفة بالفعل، يعاد النظر فيها تبعا لوظيفتها في النظام، ويتضمن الموقف البنيوي - بالإضافة إلى ذلك - إلحاحا واضحا على الوظيفة الاجتماعية (أي التواصلية) للغة، وتمييزا واضحا بين الظواهر التاريخية والخصائص المميزة للنظام اللغوي في لحظة زمنية بعينها(6).

إن الهدف الأساس الذي سعى إليه سوسير هو وضع تصور واضح للغة لتخليصها مما كان يطبعها من خلط منهجي وموضوعاتي، وليجعلها موضوعا للدراسة يقوم على اعتبارها نظاما، وهو الأساس الذي يجب أن تدرس عليه: «لا ينبغي أن تؤخذ الحقائق الفردية معزولة

بعضها عن بعض، بل على أنها دائما أجزاء من نسق كلي، آخذين في حسابنا أن كل جزء تفصيلي يتحدد تبعا لمكانه من النظام(7).

لقد كتب للأفكار السوسيرية أن تنتشر وتذيع، وأن تعرف اختلافات واضحة بين أتباعها، وقد تجسدت تلك الاختلافات بشكل واضح في أنماط شكلت مدرسة جنيف، وحلقة براغ، أبرز معالمها، كما عرفت اللسانيات البنيوية طريقها إلى القارة الأمريكية من جامعة ييل ثم تطورت على يد لسانيين مرموقين من أمثال بلومفيلد رائد الاتجاه السلوكي في دراسة اللغة، وهاريس، ويمكننا أن نعد تشومسكي رائد المدرسة التوليدية من نتائج التطورات التي عرفتها اللسانيات البنيوية في أمريكا.

إن الاقتراب أكثر من خصوصيات اللسانيات البنيوية لا يمكن أن يتأتى لنا إلا بالوقوف على جملة من المفاهيم التي تحدث عنها سوسير والتي شكلت جوهر نظريته، وهي مبادئ عبر عنها كتابه الموسوم «محاضرات في اللسانيات العامة»(8).

تجدر الإشارة بدءا أن سوسير كان مهووسا بالتقسيمات فقد اعتمد أساسا منهجيا يقوم على ثنائيات أو أزواج من المقابلات، حيث يلجأ إلى طرح الفكرة وما يقابلها، وهي منهجية غير اعتباطية ويمكن فهمها أساسا من محاضراته التي كان الغرض منها بالأساس إفهام طلبته وتقريب أفكاره منهم، فما هي أهم الثنائيات التي بني عليها سوسير نظريته؟

اللسان الكلام Langue/ Parole

قبل أن يميز سوسير بين طرفي هذه الثنائية وجد نفسه أمام مصطلح آخر في اللغة الفرنسية التي يكتب بها وهو مصطلح Langague، الذي يشير إلى تلك القدرة التي أتاها الله للإنسان، والتي تمكنه من إحداث مجموعة من الأصوات تميزه عن غيره من المخلوقات الأخرى، ولأن سوسير لم يكن يهمه أمر البحث في هذا المصطلح فقد طرحه جانبا، وركز اهتمامه على ثنائية لسان / كلام، هذه الثنائية التي جعل منها عمادا ثنائيته.

اللسان عند سوسير نظام من الرموز اللغوية المتفق عليها داخل البيئة اللغوية الواحدة، والتي تمكن أفراد تلك البيئة من التخاطب والتواصل، أما الكلام فهو التحقق الفردي للسان، أي الطريقة التي تستعمل بها اللغة من لدن أفراد الجماعة، فعلى الرغم من اختلاف الناس في استعمالهم للغة وتناولهم لمفرداتها فإن كل واحد منهم يبقى مرتبطا بالقواعد اللغوية الكبرى التي تحمي الجمع وتحفظ قيام التواصل، بهذا تكون اللغة مؤسسة عامة بينما يكون الكلام ملكة فردية وقد عبر سوسير عن التمييز الذي يقيمه بين اللسان والكلام بقوله «اللسان هو رصيد يستودع في الأشخاص الذين ينتمون إلى مجتمع واحد بفضل مباشرتهم للكلام، وهو نظام نحوي يوجد وجودا (تقديريا) في كل دماغ أو على الأصح في أدمغة المجموع من الأشخاص، لأن اللسان لا يوجد كله

عند أحد منهم بل وجوده بالتمام لا يحصل إلا عند الجماعة.. وبفصلنا اللسان عن الكلام نفصل في الوقت نفسه ما هو اجتماعي عما هو فردي ما هو جوهري عما هو إضافي أو عرضي في بعض الأحيان(9).

إن سوسير يعتبر اللسان جوهريا بينما يعتبر الكلام فرديا أو عرضيا، وهذا طبيعي في نظره لأن الدراسة اللسانية يجب أن تهتم بما هو جوهري لأن هذا هو موضوعها الحقيقي، أما ما هو عرضي فيعد ثانويا على الرغم من أهميته، ولا شك أن اهتمام سوسير باللسان يفسر بالخصائص التي تميزه، وهي خصائص نجملها فيما يلي(10).

«1 ـ اللسان موضوع محدد جدا من بين المجموع المتنافر الذي تكونه وقائع اللغة، ويمكن لموقعه أن يحدّد دورة الكلام في الحيز الذي تترابط فيه الصورة السمعية بالتصور، واللسان هو القسم الاجتماعي من اللغة المنفلت من إرادة الفرد الذي لا يمكنه بمفرده أن يخلقه ولا أن يغيره وهو لا يوجد إلا بفضل تعاقد بين أعضاء الجماعة، والفرد في حاجة إلى تعلمه ليدرك كنهه (...).

2ـ إن اللسان بفضل تميزه عن الكلام، موضوع من الممكن أن ندرسه بشكل مستقل، فالألسنة الميتة التي لا نتكلم بها الآن، نستطيع أن نتمثل عضويتها اللسانية(...).

3ـ اللغة متنافرة، أما اللسان، كما تم تحديده، فهو «شيء» منسجم، اللسان نسق دلائل، والجوهري فيه يكمن في وحدة المعنى والصورة السمعية (...).

4ـ اللسان موضوع ملموس تماما كما هو الحال بالنسبة إلى الكلام، والدلائل اللسانية ليست تجريدات، إذ الترابطات عبارة عن وقائع مقرها الدماغ، وفضلا عن ذلك، فالدلائل اللسانية محسوسة لأن الكتابة تثبتها في صورة تعاقدية».

فهذه الخصائص تجعل اللسان متميزا وبعيدا عن تلك التحديات الملتبسة التي تحاول أن تربطه بالمعجم وهذا ما يشير إليه سوسير بقوله: «يظن بعض الناس أن اللسان إنما في أصله مجموع ألفاظ، أي قائمة من الأسماء تطلق على عدد مماثل من المسميات (...) وفي تصورهم هذا نظر من عدة وجوه، إنه يفترض وجود معان جاهزة قبل وجود ألفاظها ثم إننا لا نتبين به هل الاسم هو من جوهر صوتي أو نفساني... ويشعرنا أيضا أن ارتباط الاسم بالمسمى هو عملية في غاية البساطة وهذا بعيد جدا عن الواقع.

إن الدليل اللغوي لا يربط بين شيء ولفظ بل بين مفهوم وصورة صوتية Image acoustique أي يربط لا الشيء المسمى باسمه الملفوظ بل مفهوم ذلك الشيء أو تصوره في الذهن بصورة لفظه الذهنية(11) وهذا كله يعطي للسان أحقية الدراسة والاهتمام.

تزامن/ تعاقب (السانكرونية / الدياكرونية) Synchronie - Dichronie

اتسمت المرحلة التي سبقت

سوسير بالتركيز على الجانب التاريخي، واعتباره المنهج السليم لدراسة اللغة، غير أن سوسير سيسلك نهجا مخالفا لما درج عليه سابقوه بتركيزه على الدراسة التزامنية (السانكرونية) للغة واستبعاد المنهج التاريخي، لقد «شبه سوسير العالم اللغوي الذي يدرس «حالة» من «حالات» اللغة، دون أن يستبعد «العامل التاريخي» بالشخص الذي ينظر إلى مشهد ثابت، وهو في حالة حركة ودوران، دون أن يفطن إلى أن الواجب يفرض عليه أن يثبت في مكانه، وأن يتوقف عن الحركة، لكي ينظر إلى المشهد من زاوية واحدة، وأما إذا تحرك، فإنه لن يجد نفسه إلا بإزاء حالات مختلفة للمشهد الأول الذي يريد رؤيته، في حين أن هذا التعاقب الزمني لن يفيده في معرفة طبيعة المشهد نفسه، ونحن نعرف فيما يقول سوسير - إن تاريخ أي كلمة، كثيرا ما يكون بعيدا كل البعد عن أن يفيدنا في فهم المعنى الحالي لتلك الأمة، وما دامت اللغة - في حد ذاتها - هي مجرد «نسق» أو «نظام» بل وما دامت تعمل، أو تؤدي وظيفتها باعتبارها «بنية» ذات «طبيعة رمزية» فلا بد من التسليم بأنها لا تنطوي - في ذاتها - على أي بعد تاريخي»(12).

لقد حظيت ثنائية «تزامن / تعاقب» باهتمام خاص من سوسير، نظرا لأهميتها في توضيح المقاصد العميقة لمنهجه في البحث ولدورها الكبير في تغيير منحى الدراسات اللغوية بشكل عام.

ويظهر أن اهتمام سوسير بالتمييز بين «التزامن والتعاقب»، يخفي تأثره بعلم الاقتصاد «الذي كان يميل في ذلك الوقت إلى القول بوجود استقلال نسبي لقوانين التوازن بالقياس إلى قوانين التطور، لدرجة أن البعض كان يقرر أن في إمكان الأزمات نفسها أن تؤدي إلى «إعادة تنظيم تام» للقيم في استقلال أو بمعزل، عن تاريخها (13).

إن تجاوز المنهج التاريخي، كان إيذانا بتجاوز الهفوات والمزالق التي طبعت اللسانيات التاريخية على نحو ما هو واضح في أعمال نجاة بورويال، فكان المنهج التزامني في نظر سوسير هو المنهج الذي سيمكن «اللساني الذي يدرس وقائع اللسان، أي حالته، أن يتجاهل الدياكرونية، فإلغاء الماضي مسألة ضرورية لولوج وعي الذوات المتكلمة، ذلك أن تدخل التاريخ يجعل من حكمه حكما خاطئا، ونفس الأمر ينسحب على اللسان الذي لا يمكننا وصفه ولا إثبات معايير استعماله إلا حينما نتموقع في حالة ما، أما حينما يتتبع اللساني تطور اللسان، فإنه شبيه بالملاحظ الذي يتحرك من مكان إلى آخر(14) لكن وعلى الرغم من ميل الدراسات اللسانية الحديثة إلى استقطاب السانكرونية في البحث سيرا على خطى سوسير، فإن الفصل الحاد بين المنهجين لم يعد واردا كما كان من ذي قبل.

العلاقات السياقية / العلاقات الجدولية R. Syntagmatique/ R. Paradigmatique

يبني سوسير العناصر التي تحدد بنية النظام اللغوي الداخلي على نوعين من العلاقات: العلاقات السياقية والعلاقات الجدولية.

يقتصر في النوع الأول من هذه العلاقات على مراعاة العلاقة بين مكونات الجملة، فكل عنصر لغوي يتحدد معناه من خلال علاقته بالعناصر الأخرى داخل النظام، أي عن طريق معارضته ببقية العناصر السابقة أو اللاحقة في التركيب ذاته، أما في النوع الثاني (العلاقات الجدولية) فينظر إلى تلك العناصر في علاقتها بالوحدات اللغوية للنظام اللغوي ككل بهذا «تقيم الكلمات فيما بينها، بفضل تسلسلها، علاقات مؤسسة على الطبيعة الخطية للسان التي تقصي إمكانية النطق بعنصرين في نفس الآن، وترتب هذه العناصر الواحد تلو الآخر على مستوى السلسلة الكلامية، ويمكن أن تطلق على هذه التأليفات التي تعتمد على الامتداد كدعامة المركبات»، ويتكون المركب، دائما من وحدتين متعاقبتين أو أكثر (عاد، الحياة الإنسانية، الله، طيب، نخرج، إذا كان الجو رائقا) وحينما يوضع طرف في مركب ما، فإنه لا يمتلك قيمته إلا لأنه يتعارض مع ما سبقه أو مع ما يتلوه أو معهما معا، ومن جهة ثانية، وخارج الخطاب، فإن الكلمات المشتركة في شيء ما تترابط في الذاكرة، وتتكون، نتيجة لذلك، مجموعات تهيمن داخلها علاقات متعددة، وهكذا، فكلمة «تعليم» تثير في الذهن مجموعة من الكلمات الأخرى: علم، تربية، تدريس، تلقين، تعتيم، تسليم.. إلخ. فكل هذه الكلمات لها شيء ما تشترك فيه فيما بينها(15).

يبدو أن سوسير من خلال تقسيمه هذا كان يسعى إلى تجاوز التقسيمات التقليدية (نحو، صرف...) لكن السؤال الذي يجب أن يطرح إذا كان الفصل بين المحورين السياقي والجدولي واردا بالنسبة إلى بعض اللغات، فهل يستوعب نظام اللغات المعقدة هذا التمييز خصوصا وأن نظامها اللغوي يقوم على وحدات يصعب الفصل فيها؟ كيفما يكن الجواب فإن الأهم هو أن سوسير استطاع من خلال تمييزه ذلك القيام بتحديد «ضاف للقيمة اللسانية، ذلك أن لها وظيفة مزدوجة بحسب هذين المحورين ولقد سبق أن بين سوسير كيف أن قيمة كلمة تتحدد بما يجاورها، ومعنى ذلك أن مفهوم القيمة شديد الصلة بالمجاورة، أي بالعلاقة، أو المجاورة بين الكلمات (أو العلاقة بينهما) عبارة عن مجاورتين أو علاقتين، أي أن للكلمة طريقتين في تجاورها مع كلمة ثانية(16).

الدال/ المدلول Signifie/ Signifiant

يقوم تعريف سوسير للغة على اعتبارها «نسقا منظما من العلامات»، ومن ثم يحاول تجاوز التعريفات التقليدية التي تجعل اللغة قائمة من الكلمات الموافقة لعدد من الأشياء، وهي تعريفات يمكن انتقادها في نظر سوسير من عدة أوجه، إن هذا

التعريف يفترض «وجود أفكار جاهزة سابقة لوجود الكلمات، وهو لا يخبرنا إن كانت الكلمة ذات طبيعة صوتية أو نفسية، إذ يمكن أن نعتبر في (شجرة) الوجه الأول أو الثاني على حد سواء، وهو يجعلنا أخيرا نفترض أن الرابط الذي يجمع بين اسم ما وشيء ما هو عملية في منتهى البساطة وهذا أمر بعيد جدا عن الواقع(17).

فالعلامة اللغوية تتألف من وجهين هما عبارة عن تصور ذهني وصورة صوتية، ولا يقصد بالصورة الصوتية الصوت المادي أو الجانب الصوتي، بل يقصد بها الأثر النفسي لهذا الصوت أي الصورة التي تصورها لنا حواسنا وهي صورة حسية، ولا وجود لهذين العنصرين إلا في ذهن المتكلم، وبهذا يكون الدليل اللغوي كيان ذو وجهين لا يجمع بين لفظ وشيء خارجي ولكن بين تصور ذهني وصورة صوتية.

فهذان العنصران ملتحمان التحاما شديدا بحيث يستحيل الفصل بينهما، ولهذا فاللغة عند سوسير هي أشبه ما تكون بورقة «الوجه فيها هو «الدال» و«الظهر»، ولا يمكن تمزيق وجه هذه الورقة دون تمزيق ظهرها، ومن ثم فإنه لا يمكن القضاء على «الدال» دون «المدلول» (والعكس بالعكس)(18).

إن هذه اللحمة بين الدال والمدلول لا يجب أن نفهم منها وجود أي رابط طبيعي بين الجانبين، لأن الرابط الذي يجمع بينهما اعتباطي(19) Arbitraire، أي أنه غير معلل ولا يقوم على أي أساس طبيعي وهكذا فإن المتصور الذهني «أخت» لا تربطه أية علاقة داخلية بتتابع الأصوات التالي: الهمزة والضمة والخاء والتاء والتنوين الذي يقوم له دالا، ومن الممكن أن تمثله أية مجموعة من الأصوات، ويؤيد ذلك ما يوجد بين اللغات من فوارق في تسمية الأشياء بل واختلاف اللغات نفسه، فالمدلول «بقرة» دالة بقرة (الباء والفتحة.. إلخ) في العربية وBoeuf- بوف) في الفرنسية وocks (أوكس) في الألمانية...(20) وعلى هذا الأساس يقوم الاختلاف.

هذه أهم الثنائيات التي أقام عليها سوسير مشروعه اللساني، هذه الثنائيات التي مكنته من تحديد موضوع اللغة تحديدا دقيقا يخلصها من العوامل البيولوجية والفيزيقية، والسيكولوجية والاجتماعية.. التي ظلت مختلطة بنسيج النشاط اللغوي، غير أن البنيوية لم تبق أسيرة البحث اللساني، بل راوحت مكانها إلى حقوق معرفية أخرى، فأصبحنا نتحدث عن البنيوية الأنثروبولوجية مع كلود ليفي ستراوس، والبنيوية الثقافية مع فوكو، والبنيوية السيكولوجية التي عبرت عنها كتابات لاكان، ثم البنيوية الماركسية التي وضع دعائمها ألتوسير من خلال قراءته لماركس... وغيرها من البنيويات التي ما زالت تطالعنا في العديد من الكتابات إلى حدود اليوم.

الهوامش والمراجع:

1 - ميلكا إفيش، اتجاهات البحث اللغوي، ترجمه عن الإنجليزية سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة (د ت) ص: 211.

2 - لقد صدس حدس كلود ليفي ستراوس عندما نبه إلى الدور الذي يمكن أن تلعبه اللسانيات أمام باقي العلوم الإنسانية وذلك بفضل توجهها العلمي، يراجع كتابه: Anthropologie Structural T.1 Plon 1958 .chapitre: 2.3.4.5

3 - يعتبر شلايشر اللغة كائنا حيا محكوما بقوانين بيولوجية عامة تجعلها تولد وتعيش ثم تهب الحياة إلى لغة أخرى، وهذه بدورها تهبها إلى لغة حديثة وهكذا دواليك، وهذا يجعل اللغة ذات «شجرة سلالية» لا تختلف عن ما يوجد عند الإنسان.

4 - جوناثان كلر، فرديناند دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى 2000 ص: 58.

5 - نفسه، ص: 59.

6 - ميلكا إفيش، مذكور، ص: 193.

7 - نفسه، ص: 194.

8 - إن كتاب سوسير هو في أصله مجموعة من المحاضرات كان قد ألقاها بين سنة 1906 و1911 وقد جمعها بعد وفاته، شارل بالي C. Bally وألبير زيشهاي A. Sechehay، وتم نشرها سنة 1916 في كتاب Cours de linguistique generale.

9 - عبد الرحمان الحاج صالح: «مدخل إلى علم اللسان الحديث» مجلة اللسانيات. المجلد الثاني 1972، ص: 45.

10 - للمزيد من الاطلاع، ينظر كتاب مبارك حنون، مدخل للسانيات سوسير دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1987، وعنه أخذنا هذه الخصائص ص: 27.

11 - عبد الرحمان الحاج صالح، مذكور، ص: 45.

12 - زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة (د ت)، ص: 53.

13 - نفسه، ص: 54.

14 - مبارك حنون، السابق، ص: 57.

15 - نفسه، ص: 107.

طظ16 - نفسه، ص: 109.

17 - فيردناند دي سوسير، دروس في الألسنة العامة تعريب صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب 1985، ص: 109 - 110.

18 - زكريا إبراهيم، السابق، ص: 49.

19 - على الرغم من إجماع علماء اللغة على اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، فإننا لا نعدم بعض المفردات اللغوية في العديد من لغات العالم التي تدل أصولها على مدلولها بطريقة ليست اعتباطية، وهذا ما يسمى في الإنجليزية Onomatopeia، وهذا قليل لا ينفي القول باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول.

20 - زكريا إبراهيم، السابق، ص: 49.

النقد الذاتي

عبدالرحمن صدقي نموذجا (١)

• إيهاب النجدي

تنقيح الشاعر لشعره، ومعاودة النظر فيه مرارا، بالحذف والتغيير والتبديل لتهذيبه وصقله بعد الفراغ من نظمه، باب من أبواب النقد يمكن تسميته «النقد الذاتي» يمارسه الشاعر بنفسه، فيراجع شعره من وقت لآخر، مع اتساع خبراته وتعدد قراءاته، وتطور فهمه للشعر وصناعته، وهو - في رأيي - من محامد الشاعر وليس فيه ما يجعله منقصة تشينه من ناحية الطبع، فالصورة الأخيرة لديوان من الدواوين ليست هي - غالبا - الصورة الأولى.

والنسخة المنقحة لديوان شاعر من الشعراء - كما يقول الناقد البصير الأستاذ محمد محمود حمدان: «مصدر لا يستغنى عنه إذا وجد بين مصادر الدراسة الأدبية لحياة هذا الشاعر وشعره، بل هو المصدر المقدم على سائر المصادر في مجال الكلام عن صناعته الشعرية أو طريقته في النظم والصياغة وأسلوب التعبير على التخصيص لأن التنقيحات التي يدخلها الشاعر على ديوانه، فضلا

عن دلالتها المباشرة من ناحية الفن الشعري البحت أو فن النظم، هي في جوهرها أولا وقبل كل شيء إضافة «نفسية» تزيدنا فهما للشاعر ولخصائص شاعريته وطبيعته الفنية»(١).

فهو - إذن - خطوة مفيدة في طريق التعرف على عملية الإبداع عند الشاعر، وإن بقيت مسودات القصائد أشد المصادر خصوبة، أو هي - بتعبير الدكتور مصطفى سويف: «كنز من المعرفة عن عملية الإبداع»(3).

والتنقيح يضرب بجذوره في الأدب العربي القديم، ممارسة ونقدا، وحوليات زهير بن أبي سلمى - في هذا المقام - مشهورة لدى الدارس الأدبي، فقد كان زهير على رأس طائفة من الشعراء تسمى «عبيد الشعر»، و«كان الأصمعي يقول: زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كل من يجود في جميع شعره ويقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة» لذا ذهب الحطيئة إلى أن «خير الشعر الحولي المحكك»(4).

وهذه أبيات لشاعر أموي هو سويد بن كراع العكلي، يتحدث فيها عن تثقيفه شعره، فيقول:

أبيت بأبواب القوافي كأنما ... أصادي بها سربا من الوحش نُزَّعا
أكالئها حتى أعرّس بعدما ... يكون سُحيرا أو بُعيدا فأهجعا
إذا خفت أن تروى علي رددتها ... وراء التراقي خشية أن تطلَّعا
وجشمني خوف ابن عفان ردَّها ... فثقّفتها حولا جريدا ومَرْبَعا
وقد كان في نفسي عليها زيادة ... فلم أر إلا أن أُطيع وأسمعا(٥)

وهذا شاعر من فحول الدولة العباسية، هو ابن الرومي يذكر في شعره أنه كان يأخذ قصائده بالتنقيح والتثقيف، إذ يقول:

قصيدة كرّها مثقّفها عليك، ... إذ ثُقّفت على مَهَل
أعجله الوقت عن رياضتها ... فأقبلت ريِّضا على عجل
لم أحتشم كرّها عليك ولا ... سدِّي منها مواضعَ الخلل(٦)

وتحدث الجاحظ عن التنقيح بأوضح بيان، حيث يقول: «ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا، وزمنا طويلا، يردد فيها نظره، ويقلب فيها رأيه، اتهاما لعقله، وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله ذماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه، وإحرازا لما خوّله الله من نعمته. وكانوا يسمون تلك القصائد: «الحوليات» و«المنقحات» و«المحكمات» ليصير قائلها فحلا خنذيذا، وشاعرا مفلقا». وكان ذلك من بواعثه إلى تقسيم الشعراء إلى «أربع طبقات: أولهم الفحل الخنذيذ.. ودون الفحل الخنذيذ الشاعر المفلق، ودون ذلك الشاعر فقط، والرابع الشعرور»(7).

هذا بعض ما حفظه تاريخ الأدب العربي القديم من أخبار وأمثلة للتنقيح، أما في الأدب الحديث فقد ذهب الأستاذ العقاد إلى التنقيح نقدا وإبداعا، ويتضح ذلك في نقده قصيدة شوقي في «رثاء مصطفى كامل» فأخذ عليه التفكك والإحالة والولوع بالأعراض دون الجواهر، بحيث أعاد ترتيب أبيات القصيدة من جديد فلم يترك بيتا واحدا في موضعه الذي ارتضاه له شوقي(8).

كما يظهر في نقده قصيدة «على قبر نابليون» وهي لشوقي أيضا(9).

والعقاد الشاعر نقح شعره «حينما عاد إلى طبع دواوينه الثلاثة الأولى مجتمعة مع الجزء الرابع منها في مجلد واحد، وعاد مرة ثانية عليه بالتنقيح حينما أصدر المختار من شعره في «ديوان من دواوين» ولكنه على كثرة التنقيحات التي أجراها، لم ينقض معنى إلى عكسه، ولا هو غير فيه شيئا غير الصياغة بغية الجلاء والوضوح(10).

وكذلك فعل أحمد رامي عندما أخرج ديوانه سنة 1948، على طريقة الشاعر الفرنسي «ألفريد دي موسيه» الذي كان يعمد إلى شعره، فيعيد النظر فيه ويغربله كلما أراد أن يعيد نشره(11).

أما شاعرنا عبدالرحمن صدقي فقد آمن بالتنقيح والتهذيب مذهبا، واستعان به وسيلة من وسائل التجويد في إبداعه الشعري، فهو يرى أن التنقيح عمل إيجابي «يزيد القالب حسنا، والمعنى صدقا» يظهر ذلك في حديثه عن الإيجابية في شخصية بودلير الشاعر الفرنسي، حيث يقول: «أما الإيجابية فحسبنا أن نرجع إلى أصول منظوماته وما أدخله عليها المرة بعد الأخرى من التنقيح والتهذيب، شأن المتنطس لا شأن الموسوس، فإنك ترى اللمسات التي تزيد القالب حسنا والمعنى صدقا، فإذا البيت من الأبيات بعدها أطبع وأصنع، وما كانت هذه التوفيقات لتقع إلا بدوام الطلب، وإيقاظ الذهن لها ودوام التفكير فيها، مع استفزاز الخيال وتدقيق الذوق، وبودلير كان يفعل هذا طول الوقت، ولكنه كان لا يفعله وهو إلى منضدة العمل، وإنما يفعله وهو متسكع في طريق، ومتبطل في المقهى، بل في أحضان جان ديفال»(12).

وقد أجرى صدقي كثيرا من التنقيحات فيما نشره من أشعار، فحذف أبياتا من قصائد، وعدّل وغيّر في أخرى، وإن كان الحذف قليلا جدا بالنسبة للتغيير والتعديل، وهو يهدف - من هذا - إلى أن تكون قصيدته في أحسن صورة ممكنة، بحيث يرضاها ذوقه الناقد، وفي سبيل هذا أخذ نفسه بالشدة في التدقيق والتجويد في كل لفظة وتركيب وصورة، فحاسته الفنية يؤذيها النقص والضعف، يسعدها الدقة والإحكام، كما يسعى إلى أن تكون القصيدة مترجمة عن دخيلة نفسه، مبينة عن دقائق تفكيره، وهو - أيضا - مثله مثل الشاعر سويد العكل، يخشى الناقد الذي يرد عليه القصيدة، لكلمة قلقة أو بيت سقيم:

وجشّمني خوف ابن عفّان ردها
فثقفتها حولا جريدا ومربعا

وقد أتاحت العلاقة بين العقاد وصدقي، أن يعرف كل منهما الكثير عن أسرار

الكتابة عند الآخر، فيقول الأستاذ العقاد - راصدا هذه الخصلة الفنية عند شاعرنا: «بدأ الأستاذ عبدالرحمن نشأته الأدبية - قبل نيف وثلاثين سنة - بهذا الوسواس الناقد، لأنه بدأها بأقوى ما يكون الذوق الواعي من التطلع إلى الكمال، وناهيك بتطلع الأمل وتطلع الشباب، فكانت قدرته - قدرة الطبع والاطلاع - تواتيه على إنجاز المقال أو القصيد في ساعات معدودات ثم تنقضي الأيام وهو يفرغ منه ليعود إليه، وهو يعيده ليبدأه من جديد، ثم هو يأبى عليه أن يفارق قلمه ليستقبل العالم القارئ إلا وهو ملقى اليدين، كأنه مكتوف لا يطيق أن يرده عن سبيله إلى عالم الحياة»(13).

وهذا «الوسواس الناقد» جعل صدقي شاعرا منقحا من الطراز الأول، يطلب الصحة والجمال، كالبستاني القائم على حديقته بالرعاية والعناية، يشذب أشجارها، وينسق أزهارها، حتى تستوي بين يديه جنة رائقة، تتناغم فيها المساحات والألوان مع الروائح الزكية، وكذا - في القصيدة - تتناغم الألفاظ والمعاني مع الصور الفنية.

ودراسة التنقيح تستهدف جلاء ملكة النقد الذاتي عند شاعرنا، وإبراز طريقته في المراجعة والتجويد، ومن أجل ذلك، عدت إلى الطبعة الأولى لديوان (من وحي المرأة) الصادرة في سنة 1945، والطبعتين التاليتين الصادرتين في سنة 1949، وسنة 1965، وكذلك الطبعة الأولى لديوان (حواء والشاعر) سنة 1962، ولما كان هذا الديوان لم يطبع غير مرته تلك، فقد عدت إلى ما نشر من قصائده في الدوريات المختلفة، وقمت بعملية تحقيق للفروق بين مختلف الطبعات والنشرات، فتجمعت لدي جملة كبيرة من هذه الفروق، أظهرت كثرة التنقيح بالتغيير والتعديل، وقلته بالحذف.

وسوف أقف - هنا - لعرض نماذج من تنقيحات صدقي لشعره، مع محاولة تفسير دوافعه من ذلك العمل النقدي الذاتي.

أ - التنقيح بالحذف:

ليس في ذرع الباحث الأدبي، أن يقطع برأي محدد، في هذا السؤال: ما هي الدوافع التي جعلت الشاعر يحذف هذا البيت أو ذاك؟ الإجابة تكون من قبيل الترجيح والفروض وليس الإثبات واليقين، وليس في ذلك - على ما أظن - غرابة، فقد يكون هناك تفسير خاص لا يعرف سره سوى صاحب العمل الفني، ويظل الأمر معلقا لحين العثور على نص كتبه الشاعر يوضح فيه أسباب الحذف.

وصدقي رجل حفي بشعره، يؤوده حذف البيت من القصيدة، ويجنح إلى الإضافة كلما أمكنه ذلك، لذا جاء المحذوف عنده قليلا، وقد تم حصره في الآتي:

١ - قصيدة «طريقي» ص 52/ 1965.

حذف البيت السابع وهو:

وجـــوٌك خنّاق أجـــاهد ثقله   بأنفاس مضغوط الضلوع خنيق

(ص 25/ 1945)

وقد كان الشاعر موفقا في هذا الحذف، فالبيت بما يحمل من معاني ضيق النفس وثقل الأشياء عليها، تكرار لمعنى البيت السابق عليه، والذي يقول فيه:

نهارك مغبر، وشمسك سمجة كأن شروقا فيك غير شروق

فهذا الطريق العاطر الأنيق، طريق الشاعر إلى المحبوب، أضحى كئيبا خانقا، شمسه ثقيلة ونهاره غبار، كما أن صياغة البيت المحذوف لم تكن في قوة وإحكام البيت السابق عليه.

2- قصيدة «حيرة» ص 63/ 1965.
حذف البيت الحادي والعشرين وهو:

إلى أين أمضي عنك - رحماك - زوجتي أمنك إلى ذكراك أمضي وأذهب

(ص 32/ 1945)

وهو بيت قلق، الفكرة فيه مكرورة، والمباشرة واضحة، والنثرية تلاحق بناءه الأسلوبي، ربما لهذا آثر الشاعر حذفه، وإضافة هذا البيت بديلا عنه:

إلى أين أمضي عنك في الكون ساليا
وظلك فوق الكون غاش مُحجِّب

٣- **قصيدة «على النيل»** ص 81/ 1965.
حذف البيت الرابع وهو:

كمعشر إسرائيل عند جدارهم وأنفاسهم حرّى هنالك تزفر
(ص 40/ 1945)

يصور الشاعر وقفته أمام النيل يرسل الدمع السخين، بصورة بني إسرائيل وهم عند حائطهم يبكون، لكنه يحذف هذه الصورة، وقد نشتم في هذا الحذف أسبابا سياسية أو دينية، فليس في الصورة شيء لولا أن الجو السياسي الذي صدرت فيه الطبعة الأخيرة من الديوان سنة 1965، جعل الشاعر ضيق الصدر بإسرائيل ومعشرها، وكيف لا، وبين طبعتي 1945 و1965، كانت حرب 1948، وعدوان 1956، كما اضطر الشاعر - بعد حذف هذا البيت - أن يغيّر في الأبيات الثلاثة التالية له، فبعد أن كانت صورتها هكذا:

لقد ضاع ملكي مثلهم شر ضيعة فعرشي مثلول وتاجي معفر
وهيكل أحلامي تعفّت رسومه وغطى مزاميري الرثاء المكرر
ورحت كما راحوا أهيم مشردا قضى لي تشريدي قضاء مقدر

غير في البيت الأول كلمة (مثلهم) فجعلها (بعده)، وفي البيت الثاني استبدل (ترانيمي) بكلمة (مزاميري)، وفي البيت الثالث غير الشطر الأول فجعله

(وهمت على وجهي أعيش مشردا).

4 - حذف البيتين التاليين:

حسنك في الأكمام فاق الغايه — والزهر من بدء طلوع آيه
ختمت ديوانك بالبدايه — مذ كانت الفاتحة النهايه

(الصفحة الأخيرة/ 1949)

وقد سجلهما الشاعر تحت صورة لزوجته الراحلة، ولا أجد تفسيرا واضحا لحذفهما، هل لأنهما أشبه بتقريظ تقليدي، لا يضيف جديدا إلى هذا الديوان الضخم «من وحي المرأة»؟ هل سقطا سهوا أثناء إعداده للطبعة الأخيرة؟ تساؤلان أو رأيان، يصعب الجزم بأحدهما، وإن كنت أميل إلى الرأي الأول، ولا أستبعد السهو والنسيان.

ب - التنقيح بالتغيير:

هذا النوع من التنقيح يكثر في شعر صدقي بشكل واضح، إذ يشمل معظم قصائد الديوان الأول، وجزءا - ليس بالقليل - من قصائد الديوان الثاني، لذا أكتفي - هنا - بإيراد بعض النماذج التي تقوم دليلا على دأب شاعرنا في تقويم شعره وتجويده.

ا - قصيدة «الواقعة»

غيّر العنوان «مرضها الأخير» فجعله «الواقعة»

والقصيدة تصور اللحظات الأخيرة - من حياة الزوجة - مع المرض والألم، ولهفة الزوج المسكين عليها ثم الهول الذي أصابه بفقدها. ولاشك أن «الواقعة» أكثر تأثيرا وإيحاء بالحادث الجلل الذي باغت الشاعر، إنه وفاة «ماري» الشابة المثقفة، الطيبة الخلق، شريكة حياته ورفيقة دراساته، فأي هول وأي فاجعة بل وأي «واقعة»، وهي كلمة ترحب دلالتها بخصوصية المعنى القرآني الذي تحمله أيضا.

والأبيات الثلاثة الأولى، كانت هكذا:

أتى العام، فاستبشرت بالعام يطرق — وقلنا هو العام السعيد الموفق
فلم يمض بعض الشهر إلا وآذنت — غواشي نذير كالغياهب تطبق
ألمت بزوجي فيه حمى خبيثة — تقضُّ وسادَيْنا معا وتؤرق

(ص 7/ 1945)

فجعلها بعد التنقيح:

أتى العام فاستبشرت بالعام يطرق وقلت كما قالت: سعيد موفق
فلم يمض بعض الشهر إلا تبادرت غواشي نذير كالغياهب تطبق
ألمت بها الحمى عضالا ملحة تقض وسادينا معا وتؤرق

(ص 18 / 1965)

الصورة الجديدة للشطر الثاني من البيت الأول جاءت موفقة ومختصرة في الأداء الصوتي - برغم أن عدد الكلمات متساو في كلتا الصورتين - فحذف اللامات والضمير و«العام» المكررة، أشعرتنا بالسلاسة وتحدر الأسلوب تحدرا شاعريا.

وفي البيت الثاني استبدل الفعل (تبادرت) بالفعل (آذنت) ليدل على أن الغاشية لم تجئه على مهل وإنما بادرته وعاجلته كالظلمات المطبقة.

وفي البيت الثالث وفق الشاعر أيضا فيما أجراه من تغيير، فحذف كلمة (خبيثة) لإيحائها الرديء المقوت، وأضاف (عضالا) وهي أخف من الأولى وإن كانت للداء الشديد المعجز، كما أضاف (ملحة) لتتناسب بقية البيت، حيث القلق والأرق يلفان وساديهما معا.

والبيت الثالث عشر كان في الأصل:

نجرِّعُها مرّ الدوا فتسيغه وناظرها في ناظري معلق

(ص 7 / 1945)

وفي صورته الأخيرة، أثبت همزة (الدوا) المقصورة فأصبحت (الدواء)، وحذف الفاء من (فتسيغه) مما أدى إلى اختزال الزمن بين الفعلين: (نجرعها) و(تسيغه).

والبيت التاسع عشر، كان هكذا:

ولكن قصاراها إذا اشتد برحها: «أنا - ربِّ - لا أقوى» بلحن يُمزِّق

(ص 8 / 1945)

فجعله:

ولكن قصاراها إذا اشتد برحها: «أيا رب! لا أقوى» بلحن يمزق

(ص 20 / 1965)

وهو تغيير طفيف، وإن كان له دلالة على العين الناقدة الراصدة لدى شاعرنا الذي يبحث عن المثال الفني لقصيدته، فحذف الضمير المنفصل (أنا) لعدم الحاجة إليه في البيت، وأضاف النداء (أيا) فنشعر بتلك الأنفاس الطويلة المتضرعة ترسلها الزوجة في لحظات الألم المبرح.

وفي البيت الثاني والثلاثين، والذي يقول فيه:

أقمت لك التذكار نصبا ومن يكن كمثلك علما فهو بالشعر أخلق

(ص 9 / 1945)

استبدل كلمة (الأشعار) بكلمة (التذكار)، ولا ريب أن قصيدة ينحتها الشاعر من قلبه ويكسوها من حلى الفن، ثم يطلقها هادرة كالإعصار أخلد من أي تذكار، سواء أكان من رخام أم من أحجار.

2 ـ قصيدة « بعد أيام »

البيتان التاسع عشر والعشرون، كانا في الأصل:

خيالك في التابوت أثلج بي دمي وأحرق أعصابي، وهد مفاصلي
وغيّض دمعي أن رأيتك جثة وجسمك معروق الذرى والأسافل

(ص 14 / 1945)

فأجرى عليهما التعديل والإضافة، فأصبحا أربعة أبيات:

خيالك في التابوت غيرُ مُفارقي يطالعني في وحدتي والمحافل
لمحتك فيه لمحة ثَلَّجَتْ دمي وأودت بأعصابي، وهدت مفاصلي
لقد كنت أذري الدمع من قبل هولها كما شاء حبي وابلا بعد وابل
فأجمد عيني أن رأيتك جثة وجسمك معروق الذرى والأسافل

(ص 29 / 1965)

في البيت الأول غير (أثلج بي دمي) فجعلها (غير مفارقي) وهو معنى مختلف، استلزم عجزا جديدا.

وفي البيت الثاني استرسال في المعنى الذي بدأ به البيت الأول وأكمل البيت بعجز البيت السابق، ثم استبدل (أودت) بـ(أحرق) ليصور قسوة المشهد وحدته على نفسه وحسه، وهو مشهد برع الشاعر في تصويره، جعلنا نحس إحساسه، وكأنا وقوف معه أمام التابوت بأعصابنا المحترقة ونفوسنا الجزعة. وأضاف البيت الثالث لتقوية المعنى في البيت التالي وتأكيد المفارقة. وفي البيت الرابع غير (وغيض دمعي) فجعلها (فأجمد عيني) وهي أقوى في التعبير عن الذهول الذي أصاب الشاعر، فالعين هي منبع الدمع، وإذا جف المنبع، تلاشى ـ ولاشك ـ الجدول.

ونقح الأبيات الثلاثة الآتية:

فينهل دمعي هامرا بعد حبسه تفجر مزن حافل الضرع هاطل
وأعجب من شأن الحياة وسرها وأعجب من شأن المنون المعاجل
ويبلغ من فعل الزمان تعجبي فأضحك كالمفجوء من فعل هازل

(ص 14 / 1945)

فجعلها كما يلي:

فأسمَحَ دمعي هامرا بعد حبسة تفجر مزن حافل الضرع هاطل
لكم حرتُ في شأن الحياة وصرفها وكم حرت في شأن المنون المعاجل
وتبلغ من فعل المقادير حيرتي فأضحك كالمفجوء من فعل هازل

(ص 30 ـ 31 / 1965)

في البيت الأول، غير (فينهل) فجعلها (فأسمح) وهما قريب من قريب، فأسمح الدمع: لان وسهل، وانهل الدمع: تساقط(14)، وإن كانت (فأسمح) أكثر دقة في مناسبتها لمعنى البيت، إذ كان الدمع عصيا، فأصبح بعد تذكرها سخيا.

وفي البيت الثاني، حذف (أعجب) و(سرها) وجاء بـ (حرت) و(صرفها)، والحيرة أشد من العجب، وصروف الحياة - نوائبها - أصلح في هذا الموضع أيضا، لأن الأمر أمر منية يحار الثاكل فيه، ولا يبحث عن الأسرار.

أما البيت الثالث، فاستبدل كلمة (المقادير) بكلمة (الزمان) وكأنه يصحح رأيا ويفاضل في قضية فلسفية تبحث في نسبة الأحداث والمصائر، وتطرح سؤالها القديم الجديد، هل هو الزمن أم القدر؟

كما زاد الشاعر في قصيدته بيتين، بعد البيت السادس والعشرين، وهما قوله:

وظلْتُ نهاري جامد العين ناقما ... على قَدَرٍ جارٍ على الناس نازل
إلى أن دعتني الذكريات وغُلِّبتْ ... على قلب زوج ذاكرٍ غير غافل

(ص 30 / 1965)

وبهذا تبلغ القصيدة - في طبعة 1965 - خمسة وثلاثين بيتا، بعد أن كانت - في طبعة 1945 - واحدا وثلاثين بيتا، وللزيادة - كما للنقصان - دلالة، فتدل الزيادة - هنا - على استمرار التجربة، ومعايشة الشاعر لأصدائها كل هذه السنين.

3 - قصيدة «لوحة القبر»

قد يشعر صدقي بقلق الكلمة في موضعها، فتظل مؤرقة له سنين عددا، فيغيرها أكثر من مرة حتى يفيء إلى لفظة يرضاها، هذا ما حدث في هذا البيت:

هنا صار مثواها وما برح الثرى ... ركازا لأعلاق ومهوى أنجم

(ص 63 / 1945)

في طبعة 1949 غيّر (ركازا) (15) فجعلها (مكانز)، وغيّر الأخيرة مرة ثانية فجعلها (مناجم)، فأصبح البيت في صورته النهائية:

هنا صار مثواها وما برح الثرى ... مناجم أعلاق ومهواة أنجم

(ص 126 / 1965)

فكلمة (ركاز) صعبة ذات محتوى تراثي خاص وتحتاج إلى هامش، لذا حذفها بهامشها، لكن الثانية (مكانز) تظل حاملة لبعض ظلال من صعوبة الأولى أو غرابتها، فاستقر على (مناجم).

هذا الإصرار على التنقيح والتهذيب، هو في النهاية قلق نقدي، يعتمل في نفس الشاعر، وصورة من صور الإخلاص لفن العربية الأول.

4 - قصيدة «أشواق»

قد يبلغ الولع بالتنقيح لدى صدقي مبلغا كبيرا، فينسى أنه ينقح قصيدة قديمة لينشرها في صورة أبهى، فيستحضر التجربة ليعيد كتابتها من جديد، حتى تكون القصيدة خلقا آخر، مثال ذلك قصيدة «أشواق» - نشرت أولا في

صحيفة «عكاظ» 19 يناير 1914 ص 8، بهذه الصورة:

أمضي إليك تشوقني آمالي | وأعود أكثر منك في أذيالي
يا حسن يوم أنت فيه بجانبي | يا من هي الحلم البعيد الغالي
أرنو إلى ذاك المحيا خلسة | فتشب نار الشوق في أوصالي
ويكاد قلبي أن يفارق أضلعي | ويكاد دمعي أن يبوح بحالي
حسن كفى بأنني في وضعه | واهي اليراع مشتت البلبال..

ثم نشرت ثانيا في «حواء والشاعر» 1962 / ص 71، على هذه الصورة:

أمضي إليك تحثني آمالي | وأعود محروما كسيف البال
وأرد نفسي عن هواك تجملا | فتلج نفسي في الهوى وتغالي
إن يشد يونان بربة حسنهم | لم يتجه إلا إليك خيالي
لا حسن إلا أنت مجلى سحره | ومثال فتنته على الأجيال
شوقي إليك على الحياة وبعدها | باق بقاء الروح في الآزال
وإخال، لو أوتيت دونك جنة | في الخلد موموقا، نَبَتْ بي حالي

والتباين واضح بينهما، لذا نكتفي بإيراد نص القصيدتين في نشرتيهما، دون حصر لمواطن الاختلاف، فكلتاهما قصيدة مستقلة - تقريبا - عن الأخرى، والاتفاق اللفظي لا يوجد سوى في بعض كلمات البيت الأول، وربما كانت الأولى مثيرا وباعثا لكتابة الثانية، وقد أيد ذلك: اختلاف الألفاظ والقوافي، واختلاف الصور، والمسافة الزمنية الطويلة بينهما التي سوّغت لشاعرنا هذه الكتابة الجديدة.

● لكن صدقي قد يبالغ - أحيانا - في مراجعة شعره وتنقيحه، فيصعب وجود التفسير المقبول، للتغيير الذي أجراه في هذا البيت أو ذاك.

مثال ذلك قوله في مطلع قصيدة «قبل وبعد»:

أيا رب، صغت الخلق من طينة الحب | فمالي محروما من الحب، يا ربي!

(ص 53 / 1945)

غيّر في الشطر الثاني فجعله:

فمالي حرمت الحب من دونهم، يا ربي! (ص 107 / 1965)

وكلتا الصياغتين تشعرنا بالتكلف والاعتساف، فالمعنى مكرور، ولم يستطع الشاعر أن يقدمه في صورة جيدة، تبعد عنه شبح النثرية.

وهذه المبالغة جعلت الشاعر يعاني - مرارا - من رقابة نفسه على نفسه، ومن الوسواس الذي يلاحقه مع كل مراجعة، ولعل هذا ما لاحظه الأستاذ العقاد، فكشف لشاعرنا عن تجربة من تجاربه الأولى في مثل هذا الموقف، يقول: «إذا كتبت فقدّر أنك تكتبها مسودة، وقدّر أنك تنشرها بغير توقيع، وأحسب أنك تستغني بذلك عن كثير من المراجعة وتستريح بذلك من كثير من الوسواس»(16).

وهذه المبالغة - أيضا - ربما استنفدت من الشاعر وقتا وجهدا، كان من الأولى أن ينفقهما في إبداع عمل جديد، وهي ملاحظة تبقى في حيز الظن والتمني.

ملاحظات:

وتبقى بعض الملاحظات الإجمالية عن تنقيحات صدقي لشعره، وهي وليدة تحقيق هذه التنقيحات في مواطنها:

1 - لم يحذف صدقي قصيدة واحدة من ديوانه الأول في طبعتيه بل أضاف ثلاثة أجزاء إلى طبعة 1949 وهي: (عود على بدء) و(الرحلة إلى إيطاليا) ثم (خاتمة)، ضمت قصائده الجديدة في ذات الموضوع، بخلاف صديقه العقاد فبلغت القصائد المحذوفة من الجزء الأول من ديوانه خمس عشرة قصيدة وبلغت في الثاني اثنتين وفي الثالث مثلهما(17).

أما الأبيات المحذوفة فهي قليلة، وقد أمكن حصرها.

2 - أخذ التنقيح بالتغيير والتهذيب أكثر من صورة، فغير في عنوان القصيدة، وفي الكلمات المفردة، كما غير في تركيب الجملة وفي البيت بأكمله، أما التعديل في ترتيب الأبيات فلم أعثر له على شاهد، وهذا يدل على ترابط أبيات القصيدة عند صدقي، وتحقق الوحدة العضوية تحققا بينا، فإن إعادة ترتيب أبيات القصيدة، وحمل بيت ووضعه مكان بيت آخر، يعني التفكك، وعدم الترابط العضوي في القصيدة، وهو ما لم يحدث في عملية تنقيح صدقي لشعره.

3 - كما تتضح ملكة شاعرنا النقدية في التنقيح بالتغيير والتهذيب في تلك العناصر النقدية والفنية التي اعتمد عليها في إجراء تنقيحاته، ويمكن تحديد بعضها في:

- دقة المعنى - جمال الصياغة - الصورة الفنية.

4 - ندرة التصحيحات اللغوية، وهذا أمر طبيعي، فالسلامة اللغوية هي ديدن صدقي فيما يكتب بصفة عامة والشعر بصفة خاصة، كما أن الديوان الأول ظهر للناس بعد أن نضج ثقافيا وفنيا، فقد صدر وهو في أواخر العقد الرابع من عمره.

هوامش

(1) عبدالرحمن صدقي (1896 - 1973) من شعراء مدرسة الديوان، عمل سكرتيرا ثم وكيلا فمديرا عاما لدار الأوبرا المصرية، أصدر ديوانين: «من وحي المرأة» 1945م - وجعله كله في رثاء زوجه الإيطالية - و«حواء والشاعر» 1962م.

(2) نقلا عن: المدخل إلى شعر العقاد: أحمد إبراهيم الشريف، دار الجيل - بيروت، ط1/1974، ص 211، كلام الأستاذ حمدان جزء من بحث مخطوط عن «التنقيح»، وليس له مصدر آخر غير كتاب «المدخل» هذا.

(3) العبقرية في الفن: د. مصطفى سويف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 54.

(4) البيان والتبيين للجاحظ ج2، ص13 - تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون - ط3 - مكتبة الخانجي بالقاهرة - د.ت.

(5) المرجع السابق، ص 12 - 13.

(6) ديوان ابن الرومي: جـ5، ص 1951 - ت.د. حسين نصار، مطبعة دار الكتب 1979.

(7) البيان والتبيين جـ2، ص 9.

(8) الديوان في النقد والأدب جـ2، ص 44 - 65.

(9) راجع: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: العقاد، نهضة مصر، 1963، ص 156.

(10) المدخل إلى شعر العقاد: ص 218، وفيه فصل جيد عن: التنقيحات في شعر العقاد.

(11) أحمد رامي: السعيد شوارب: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 217 - 218.

- أما المازني فكأن «لا يسود ولا يمحو ولا ينقح» بتعبير يحيى حقي في: عطر الأحباب، ص 190 - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986 - والمازني لا يقاس عليه في هذا الأمر، وربما اقتصر ذلك على كتاباته النثرية، أما الشعر فشيء آخر.

(12) الشاعر الرجيم بودلير: صدقي، دار المعارف بمصر، اقرأ - 7، ط2، د.ت، ص 82.

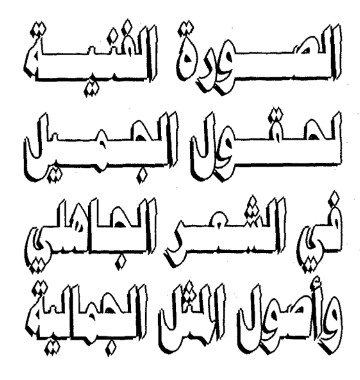
(13) حواء والشاعر، المقدمة، ص 6.

(14) انظر: مادة (هل) ومادة (سمح)، من المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية - القاهرة - ط 3/1985.

(15) الكنز.

(16) حواء والشاعر، المقدمة، ص 6.

(17) المدخل إلى شعر العقاد، ص 292.



د. عبد الله خلف العساف
جامعة الملك فهد للبترول والمعادن

ملخص البحث

لقد عكس الشعر الجاهلي مجموعة من القيم الجمالية، من أبرزها الجميل والقبيح * والتراجيدي** والجليل، ولكنه قصر في تناول قيمة الكوميدي، ربما لأن الطابع العام للحياة الاجتماعية والفلسفية في العصر الجاهلي كان طابعا تراجيديا غالبا.

وعبر عن هذه القيم من خلال نظام بنائي جمالي مميز انسجم وطبيعة تلك القيم.

ولعل ما يؤكد احتفاء الشعر الجاهلي بالجميل - وهو مجال بحثنا - لجوؤه الواضح إلى التعبير عن كل ما

يثير الراحة في النفس ضمن قنوات الأركان الأساسية في الحياة الجاهلية: المرأة والفارس والحصان، وجمال الحياة الاجتماعية الذي لا يتأتى إلا من خلال الهدوء والتفاعل الإيجابي الذي يوفره السلام بين القبائل.

لقد قطع الشعر الجاهلي مسافات بعيدة في تعامله المميز مع القيم الجمالية التي غدت، فيما بعد، «مثلا جمالية» ظل الشعر العربي مئات السنين يعتبرها قانونه الأوحد.

وبكل أسف فمعظم النقد العربي الذي تناول هذا الشعر أغفل كثيرا من جوانب الإبداع فيه من منظور جمالي تأسيسي لكافة القيم التي انتهجها الشعر العربي في العصور اللاحقة، وكان دائما ينظر إلى الشعر الجاهلي على أنه مجموعة من حالات التوصيف والأغراض والتشابيه.

هدف البحث

يشكل هذا البحث منظومة مع ثلاثة أبحاث أخرى تتكامل معا لترسم صورة لأصول نشوء «المثل الجمالية» في الشعر العربي، وبخاصة «عمود الشعر»، الذي نشأ في العصر الجاهلي، وغدا - فيما بعد، كما نعلم - «مثلا جماليا» للشعر العربي في العصور اللاحقة حتى العصر الحديث مدعوما بالوعي الجمالي التقليدي.

وسيتم البحث في ذلك من خلال دراسة أبرز القيم الجمالية التي عكسها الشعر الجاهلي إلى جانب دراسة جمالية الشكل الفني التي ساهمت بالتعبير عن القيم المذكورة أو بتجسيدها. ولعله من خلال التكامل بين القيم الجمالية وشكلها الجمالي نستطيع تبين الملامح الأساسية لأصول «المثل الجمالية» التي ذكرناها.

والقيمة التي سيتناولها هذا البحث هي قيمة الجميل. ولعلها تكون - لو تجاوزنا التراجيدي - القيمة الأبرز التي شكلت الهاجس الأسمى للشاعر الجاهلي.

مقدمة البحث:

نحن ندرك أن من يضع مثل هذا العنوان الواسع لبحث قصير كهذا كمن لا يريد أن يضع عنوانا معينا، ولكن لهذا العنوان ما يبرره فنحن - على الرغم من ظننا أن لكل شاعر جاهلي خصوصيته، وتميزه في تناول الأشياء فنيا وجماليا - نعتقد أن الشعر الجاهلي يشكل ظاهرة واحدة ذات ملامح متكاملة، وقد تعامل مع العالم الخارجي والقيم الجمالية ضمن توجه شبه موحد؛ أعني أنه كان يتعامل مع الأشياء المحيطة، ويعكسها بأشكال متقاربة نسبيا. فالحديث عن القيم الجمالية عند شاعر جاهلي يمكن تعميمه - ضمن الإطار العام - على معظم شعراء الظاهرة الواحدة، أي شعراء العصر الجاهلي دون استثناء.

وهذا العنوان أيضا ينسجم - إلى جانب ما تقدم - مع توجه «علم الجمال» الذي يتناول عادة القوانين العامة للظاهرة الإبداعية. وبمعرفتها يمكن التغلغل إلى أدق تفاصيل الإبداع وسببها.

لقد تناول الشعر الجاهلي مجموعة من القيم الجمالية، هي: الجميل والقبيح والتراجيدي والجليل. ولكن الملاحظ أن هناك تفاوتا في تعامله مع هذه القيم. فبينما يأخذ «الجميل» حظا أوفر، يأتي «التراجيدي» في المرتبة الثانية، ثم «القبيح، فالجليل» ونكاد لا نعثر على «الكوميدي» فيه لأسباب سنتناولها في حينها.

سنتوقف، فيما يلي، عند الجميل بوصفه مفهوما، وسنحاول تحديد ملامحه في الشعر الجاهلي، وهل استطاع هذا الشعر أن ينقله من حيز المفهوم إلى حيز القيمة؟ وإذا استطاع هذا ذلك، فهل من الممكن اكتشاف ملامح «المثل الجمالي» الذي كان سائدا في العصر الجاهلي، وانتقل - فيما بعد - إلى العصور التالية؟

«الجميل في الحياة» مرتبط بالسلوك الحسن والمريح، وهو في المظهر الحسي للكائن، مقدار معين من التناسق والانسجام اللذين يثيران الراحة والاطمئنان في النفس.

وهو، في الفن، يعني تأكيد الفنان على كل ما هو جميل، وتجسيده عبر الصورة الفنية الحية، ومهمة الناقد أن يستخرج «قيمة الجميل» هذه من النص، ويحدد ملامحها، وكيفيتها، ثم ينتقل إلى الجميل عبر تحوله من «المفهوم» إلى «القيمة»، وما يصاحب ذلك من تحولات على صعيد النص.

و«الجميل في الفن»، كما يؤكد علماء الجمال، أكمل منه في الطبيعة، لأنه، أي الجميل في الفن يتضمن الجميل في الطبيعة مضافا إليها تفرد الفنان وخصوصيته، ووحدة الصورة الفنية التي لاتتكرر.

وللجميل وجهان أساسيان لا يتم إلا بتكاملهما وتفاعلهما معا، وجه حسي مرتبط بخارج الشيء ومظهره، وهو يتعلق بكل ما تقع عليه الحواس، وبخاصة حاسة البصر، ووجه باطني، روحي لايرى إلا عبر السلوك، واستطالاته المختلفة.

ومن ميزات الوجه الحسن الجميل التناسق بين أجزاء الشيء، والتفاعل فيما بينها، والتوازن، وعدم التنافر، فهو في الإنسان تناسق في المظهر، وتكامل في الجوهر، وهو في الفن تفاعل بين شكل الصورة، ومحتواها.

والجميل لا يكون كذلك إلا ضمن الإنسجام بين وجهيه الخارجي والباطني، الحسي والروحي، ودون ذلك يشتد التنافر، فيكون «القبيح» أي إن «الجميل» يكون باتفاق الجانبين، وبغيرهما يصبح ناقصا وينحدر ليصبح قبيحا.

والجميل في الفن أعني في الشعر الذي هو مادة دراستنا هذه يتمثل في قدرة الشاعر على رسم صورة فنية ناجحة ضمن مواصفات محددة، تنطوي على مقدار فسيح من التأثير.

وقد تناول الشعر الجاهلي كثيرا من الأشياء الجميلة، فجسدها في صور فنية حية، أو عبر عنها بشكل تقريري مباشر، ويمكن توزيعها إلى مجموعة من الحقول، أبرزها المرأة، والفارس، والسلام بوصفه نقيض الحرب، والفرس، والطبيعة، وسنتوقف فيما يلي، عند كل واحد من هذه الحقول بإيجاز شديد، لأن الغاية ليست في سرد الظاهرة، وإنما

في تسجيل نتائجها التي يمكن تعميمها، فيما بعد، على الظاهرة بالكامل:

أولا ـ حقل الجميل في المرأة

لابد من الإشارة سلفا إلى أن الشعر الجاهلي جسد القيم الجمالية، وضمنها الجميل، عبر تمظهرها الحسي على حساب ما هو روحي. وكان يسعى إلى تغليب هذا الجانب في الصورة الفنية التي صاغ من خلالها تلك القيم. ومما يؤكد ذلك ـ بالنسبة إلى جمال المرأة ـ التركيز على «جمال الجسد»، والتوغل في تفاصيله بشكل مباشر، وربطه بالحركة، وربط تلك التفاصيل والحركة بالمحيط الصحراوي الذي ينتمي إليه.

وبإمكاننا أن نستعرض بإيجاز بعض ما ورد في هذا المضمار الذي يمكن تعميمه ـ فيما بعد ـ على بقية الشعر الجاهلي، ويمكن القول: إن الشعر العربي في العصور التالية ظل يتعامل مع هذه الصورة التي رسمت لجمال المرأة على أنها من المسلمات، وباعتبارها «مثلا جماليا»، يكون الشعر جميلا إذا قاربها، ويكون قبيحا إذا ابتعد عنها.

فقد شبه الشاعر الجاهلي عنق المرأة بعنق الظبية لما يتميز به هذا الأخير من رشاقة، وحسن، فزهير بن أبي سلمى يقول:

فأما ما فويق العقد منها
فمن أدماء مرتعها الخلاء

ويؤكد امرؤ القيس هذا بقوله:

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش
إذا هي نضّته ولا بمعطل

ويشبه عبيد بن الأبرص مجموعة النساء بمجموعة من الظباء قائلا:

إذا جاء سرب يَعُدْنه
تبادرن شتى كلهن تنوح

أي إذا جئن يزرنه خرجن مسرعات متفرقات ينحن لقطعهن الأمل منه، واعتبر هؤلاء أن جمال عيني المرأة يكمن في اتساعهما، وشبهوا ذلك بعيني «المها» لما فيهما من اتساع يوحي بجمال أخاذ ومؤثر. وزهير يقول في هذا:

وأما المقلتان فمن مهاة
وللدر الملاحة والصفاء

والنابغة يقول أيضا:

نظرتْ بمقلة شادن متربّب
أحوى أحمِّ المقلتين مقلّد

وربط هؤلاء الشعراء تأثير جمال العينين الواسعتين بالسهام. وقد عبر امرؤ القيس عن ذلك قائلا:

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي
بسهميك في أعشار قلب مقتل

وربط الشاعر الجاهلي جمال فم الحبيبة برائحة المسك، ورائحة أول المطر الذي يصيب روضة خالية، يقول عنترة مؤكدا ذلك:

وكأن فارة تاجر بقسيمة
سبقت عوارضَها إليكَ من الفم
أو روضة أُنفا تضمن نبتها
غيث قليل الدّمن ليس بمعلَمِ
جادت عليه كل بكرٍ حرة
فتركن كل قرارةٍ كالدرهم
سحا وتسكابا فكل عشية
يجري عليها الماء لم يتصرم

ولايكفي أن يكون لفمها رائحة المسك أو الروضة، بل ينبغي أن يتزين هذا الفم بأسنان نظيفة ليتكامل

المشهد الجميل على الصعيد الحسي، والأعشى يقول في هذا:

غرّاء فرعاء مصقول عوارضها
تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحِل

وينتقل الشعراء في العصر الجاهلي إلى التوقف عند تفصيل آخر ليستكملوا به جزئيات اللوحة الجميلة للمرأة. ومن ذلك أنهم ربطوا جمال شعرها بالسواد، والكثافة، والطول، والتداخل، يقول امرؤ القيس في هذا:

وفرعٍ يزين المتن أسودَ فاحمٍ
أثيث كقنو النخلة المتعثكل
غدائره مستشزرات إلى العلا
تَضِلّ العقاص في مثنى ومرسل

ويؤكد ذلك النابغة قائلا:

وبفاحم رَجْل أثيث نبته
كالكرم مالَ على الدّعام المسند

وإذا كان الشعراء اعتبروا أن شعر المرأة يزداد جمالا كلما ازداد سواده، فقد اعتبروا مقابل ذلك أن جمال الوجه يكمن في شدة بياضه. يقول امرؤ القيس راسما صورة وجه حبيبته:

وبيضة خدر لا يُرام خباؤها
تمتَعت من لهو بها غير معجل
تجاوزت أحراسا إليها ومعشرا
عليّ حراصا لو يُشرّون مقتلي

وينبغي أن يرتبط جمال المرأة بلطف خصرها، وابتعاده عن الترهل، كما يقول امرؤ القيس في ذلك:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة
ترائبها مصقولة كالسجنجل

ومقابل ذلك ينبغي أن تكون ذات عجيزة بارزة، كقول الأعشى:

هركولةٌ فنقٌ درمٌ مرافقها
كأن أخمصها بالشوك منتعل

وحتى يكتمل المشهد الجميل للمرأة لابد من أن يكون كل شيء فيها مرتويا بالماء العذب، كما يقول امرؤ القيس:

كبكر المقاناة البياض بصفرة
غذاها نميرُ الماء غير المحلل
تصدُّ وتبدي عن أسيل وتتقي
بناظرة من وحش وجرةَ مُطْفل

وحين تكتنز المرأة كل هذه السمات السابقة، فهي بالمقياس الشعري الجاهلي «جميلة»، ولها أثر طيب ومريح بالنسبة إلى من حولها، كما يقول الأعشى:

ليست كمن يكره الجيران طلعتها
ولا تراها لسر الجار تختتل

ومثلما توقف الشعراء الجاهليون عند تجسيد الجمال الخارجي في المرأة توقفوا أيضا عند الجمال الداخلي / الروحي لها على الرغم من مساحته الصغرى بالنسبة إلى المستوى الأول، مثل «الخجل والعفة والكبرياء والهدوء»، وكانوا دائما يربطون بين جمال الخارج والداخل بغية رسم لوحة متكاملة لذلك «الجميل».

ولم يكتف الشعراء برسم ملامح لـ «الجميل» في المرأة فحسب، وإنما تناولوا تأثير هذا الجمال في الفارس لتكتمل الصورة الفنية، وتأخذ بعدا دراميا مثيرا في النص.

إن الفارس - في العصر الجاهلي - كما صوره الشعر حين يلتقي بالمرأة الجميلة صاحبة المواصفات السابقة يستسلم، وسوف يكون على استعداد لفعل أي شيء من أجل بلوغه، وسنلاحظ أن هذه السمة

الأخيرة في الفارس ستكون من أبرز المعطيات التي تجعله بنظر القبائل آنذاك جميلا، ومحل احترام وتبجيل كما سنرى لاحقا.

يلاحظ مما سبق أن الشعراء الجاهليين لم يتركوا شيئا في المرأة إلا عبروا عنه أو جسدوه في صور فنية، وقد كان تركيزهم على الجمال الخارجي الذي هيمن على الجانب الروحي بشكل واضح.

يمكن لنا الآن أن نتساءل عن المرجعيات التي استقى منها ذلك «الجميل» ملامحه المذكورة، والمرأة التي رسمها الشاعر الجاهلي، هل كانت امرأة مفترضة، أو واقعا قام بتسجيله؟ بعد دراسة متأنية لهذا الجانب توصلنا إلى أن المرجعيات التي اعتمدها الشاعر الجاهلي في رسم الملامح المذكورة للجميل في المرأة هي ثلاث:

1ـ : البيئة التي ينتمي إليها الشاعر الجاهلي، والذوق الاجتماعي السائد آنذاك، والمرأة البدوية بما تمتلكه من قوة الحضور في وجدان الشاعر.

2ـ : الأساطير التي كانت سائدة في العصر الجاهلي لنساء، مثل «إنانا وعشتار وأفروديت وعناة وفينوس».

3ـ : صورة المرأة لدى الأمم الأخرى التي أنتجتها حالة المثاقفة بينها وبين القبائل العربية عبر التواصل المباشر، كالمرأة الرومية والمرأة الفارسية.

وقد ساهمت المرجعيات المذكورة معا في صياغة نموذج «الجميل» للمرأة في العصر الجاهلي.

والسؤال الآن كيف قدم الشعراء ذلك النموذج؟ لاحظنا ـ من خلال النصوص التي اخترناها ـ أنهم قدموا «نموذج الجميل» عبر الصورة الفنية التي تتميز بالحسية والحركة. ومما زاد في حسيتها اختيار مفردات تعبر عن هذه الحسية، وربط كل ذلك بأشياء مرئية مثل الظباء وغيرها، وربط الحسية بالحركة بهدف تقديم المشهد المشخص، إلى جانب أن التشبيه كان هو العنصر الأساسي الغالب على تكوين الصورة الفنية، وربما كان لطرفيه الحسيين بشكل دائم أثر كبير في دعم حسية الصورة الفنية وحركتها.

أما الطريقة الثانية التي لجأ إليها الشاعر الجاهلي في تقديم نموذج الجميل فكانت عن طريق التعبير المباشر الذي لم يكن أقل تأثيرا من الصورة الفنية، ومما رفعه إلى مستواها التدفق المستمر للشحنات العاطفية فيه التي كانت ترتبط غالبا بعملية توصيف الجميل.

إن «الجميل» في الشعر الجاهلي بالنسبة إلى المرأة «قيمة جمالية»، ولكن الشعراء ـ ومعهم النقاد ـ في العصور التالية جعلوا منه «مثلا جماليا» اقتدوا به وحاكوه، أعني أن «المثل الجمالي» للمرأة صاغه من جاء من الشعراء في العصور التالية.

وظل كذلك حتى العصر الحديث لدى شعراء التيار التقليدي. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، وإنما تخطى ذلك إلى اعتماد الشعراء ـ فيما بعد ـ على الوسائل التي صاغته كالتشبيه والحسية والحركة، واستخدام بعض المفردات والتراكيب التي استخدمها الشعراء الجاهليون

في تجسيد الجميل في المرأة، أو توصيفه، أو التعبير عنه من قبيل اعتبار ذلك - غالبا - «مثلا جماليا»، وأحيانا اعتباره شكلا من أشكال التراث ينبغي تقديسه عبر محاكاته.

ثانيا .- حقل الجميل في الفارس:

من يقرأ الشعر الجاهلي يقع على سمات تكاد تكون واحدة فيه، ترسم صورة «الجميل» في الفارس، ومن يقرأ «معلقة عنترة» فإنها تكفيه لتجسيد هذه الصورة، من خلال مقاربتها الشديدة لها، وما يرد فيها يمكن تعميمه على بقية الشعر الجاهلي، واعتباره نموذجا له فيما يخص «الجميل» في الفارس.

ومما يجعل الفارس جميلا توفر السمات التالية فيه:

ا- : الشجاعة في الحرب، وعدم الخوف. يقول عنترة:

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك
إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
يخبرك من شهد الوقيعة أنني
أغشى الوغى وأعف عند المغنم

ويؤكد الشنفرى ذلك بقوله:

ولأخرق هيق كأن فؤاده
يظلّ به المكّاء يعلو ويسفل

وتعتبر الخنساء أن الشجاعة هي أفضل ما تصف به أخوها صخر:

وإن صخرا لمقدام إذا ركبوا
وإن صخرا إذا جاعوا لنحار

2.: القوة والبراعة في فنون القتال، وهما سمتان متلازمتان

في الفارس، ويؤكد عنترة ذلك بقوله:

ومدجج كره الكماة نزاله
لاممعن هربا ولا مستسلم
جادت له كفي بعاجل طعنة
بمثقف صدْق الكعوب مقّوم
فشككت بالرمح الأصم ثيابه
ليس الكريم على القنا بمحرم
فتركته جزر السباع ينشنه
يقضمن قلة رأسه والمعصم

3.- : الاستقلال، وعدم التبعية، فالفارس يفعل ما يمليه عليه عقله وحسه، بما لايتنافى ومصلحة القبيلة، ويعبر عنترة عن ذلك قائلا:

ذُلُلٌ ركابي حيث شئت مُشايعي
لبي وأحفزه بأمر مُبرم

4.-: الكرم في المال، والأخلاق، وعدم قبول الظلم، يقول عنترة في معلقته مفصلا، ومؤكدا هذه الدلالة:

أثني علي بما علمت فإنني
سمح مخالقتي إذا لم أظلم
وإذا ظلمت فإن ظلمي باسل
مر مذاقته كطعم العلقم
وإذا صحوت فما أقصر عن ندى
وكما علمت شمائلي وتكرمي

ويردد عروة بن الورد كثيرا مفهوم الإيثار، ويعتبره من أبرز واجبات الفارس:

أقسم جسمي في جسوم كثيرة
وأحسو قراح الماء والماء بارد

5.- : ومن سمات جمال الفارس كما جسدها الشعر الجاهلي الالتزام بقوانين القبيلة، والدفاع عنها، لأنها هنا بمثابة الوطن، والدفاع عنها هو شكل من أشكال «الوطنية» يقول طرفة بن العبد مؤكدا ذلك:

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني
عنيت، فلم أكسل ولم أتبلد

ويقول عنترة وهو يفصل هذه

المهمة:

لما رأيت القوم أقبل جمعهم
يتذامرون كررت غير مذمم
يدعون عنتر والرماح كأنها
أشطان بئر في لبان الأدهم
مازلت أرميهم بثغرة نحره
ولبانه حتى تسربل بالدم
ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها
قيل الفوارس: ويك عنتر أقدم

6ـ: ومن سماته الجميلة ارتباطه بامرأة جميلة، وتخطي الصعاب من أجلها. ولعل قراءة سريعة لمعلقة عنترة مرة أخرى تؤكد لنا أن صورة ابنة عمه «كانت تلازمه بشكل دائم حتى ليظن المرء أنه لم يكن يقاتل، أو يخوض الصعاب والملمات إلا لأجلها. فهو يجسد في المعلقة مجموعة من المعارك التي خاضها وحده أو مع الجماعة. وكان يقدم لكل معركة منها بذكر «عبلة».

فهو يبدأ المعلقة بالبحث عن دار عبلة، ثم يحييها بعد أن يجدها، ثم ينتقل إلى رسم «الجميل» في عبلة، ويربط ـ بعد ذلك ـ بين قتاله للأعداء، وصورتها التي تتبعه دائما. «الأبيات: 34ـ35ـ40ـ43ـ46ـ57ـ58ـ59ـ60»، ومن يتأمل هذه الأبيات، ومواقعها في سياق المعلقة يتأكد أنه مما يجعل الفارس أكثر جمالا هو ارتباطه بامرأة جميلة، إلى جانب طبيعة الطرح الفني لمثل ذلك الارتباط.

7ـ: ولكن الأمر اللافت للنظر الذي يثير الغرابة والدهشة أن الشعراء الجاهليين الذين اشترطوا لجمال الفارس كل السمات السابقة لم يشترطوا من بينها الوسامة، أي جمال المظهر الحسي، بل اعتمدوا في إبراز ذلك على الفعل فحسب، ولم يتطرقوا إلى ذلك ضمن معلوماتنا عن الشعر الجاهلي، فامرؤ القيس مثلا حين يتجاوز الحراس والفرسان الأشداء لمقابلة حبيبته لايتطرق إلى شيء من وسامته، وعنترة يذكر أشياء كثيرة دون أن يعتبر أن الوسامة جزء من جمال الفارس، وكذلك فعل عمرو بن كلثوم، وطرفة، والأمر الثاني الأكثر غرابة أن الشعر الجاهلي ربط جمال المرأة بما هو خارجي وظاهر منها، ومرئي، أي يجسدها، بينما ربط جمال الفارس بما هو داخلي وروحي، ومتعلق بالفعل.

ويمكن اعتبار أن أهم مصدر ساهم في رسم صورة «الجميل» للفارس في الشعر الجاهلي هو الخيال الشعبي، وطبيعة الصحراء ذات الأبعاد غير المحدودة، والمعارك الدائرة المستمرة بين القبائل آنذاك.

وقد قدم الشعراء «قيمة الجميل» هذه ضمن الشروط نفسها التي مرت في بجسيد جمال المرأة، أي عن طريق الصورة الفنية ذات الطابع الحسي المرتبط بالحركة، ومركزها الأساسي التشبيه، أي الثنائية، وكذلك عن طريق التعبير المباشر.

وظلت صورة الفارس المذكورة ذات فعل قوي في الشعر العربي فيما بعد من خلال محاكاته لها، وتكراره لسماتها، وبعض مفرداتها وتراكيبها، وبعض الصور الفنية التي استخدمها الشاعر الجاهلي لصياغتها، ويمكن القول: إنها انتقلت فيما بعد ـ كصورة

المرأة - إلى «مثل جمالي» لايفتأ الشعراء يرددونها، ويخلعونها على القواد، والأبطال الذين يحبونهم أو يعجبون بهم.

ومما ساعد على دعم تلك السمات وحضورها في الشعر العربي - فيما بعد - السير الشعبية العربية، وتمجيدها للفارس القوي، المتمرس، الكريم، الذي يحب أهله ووطنه، ويدافع عنهم، ولابد من الإشارة إلى أن السير الشعبية - بما أضفته على الفارس من سمات - أسهمت في نقله من «حقل الجميل» إلى «حقل الجليل».

ثالثا - حقل الجميل في الحصان

لقد وقف الإنسان في العصر الجاهلي أمام الحصان باحترام شديد، وكان يعتبره صديقا وفيا، وكانت علاقته به دائما حميمة، لذلك شغل الحصان حيزا هاما في وجدان الشاعر، فجسده في أبهى الصور وأجملها، ولابد من الإشارة إلى أن الشاعر الجاهلي صور الحصان، على الصعيد الشعري، جميلا.

ا - : السرعة في العدو، والسرعة في الذهاب والإياب، والمراوغة في الحرب، والصيد، وخفة الجسد. ونكاد لا نجد شاعرا لم يضمن جمال الحصان هذه السمة.

يقول امرؤ القيس:

مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معـا
كجلمود صخرٍ حطه السيل من عل
مسح إذا ما السابحات على الونى
أثرن الغبار بالكديد المركل
يَزِلُّ الغلام الخف عن صهواته
ويلوي بأثواب العنيف المثقل

ويقول لبيد في ذلك أيضا:

رفّعتُها طردَ النعام وشلَّهُ
حتى إذا سخنتْ وخفَّ عظامها
قلقتْ رحالتها وأسبل نحرها
وابتل من زبد الحميم حزامها

2 - : كان الشعراء يفضلون أن تكون الألوان الفاتحة هي أول ما يبدو للناظر في الحصان، كالأحمر الفاتح، والأبيض المطعم بقليل من السواد، إلى جانب أن يكون شعره قصيرا، وظهره ناعما، أملس.

يقول امرؤ القيس:

كميت يزل اللبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمتنزِّل

ويقول عنترة مؤكدا اللون الآخر:

يدعون عنتر والرماح كأنها
أشطان بئر في لبان الأدهم

ذلك كان لون الحصان في السلم، أما لونه المفضل في الحرب، فهو اللون الأحمر، ومن الصور الأثيرة التي تتردد كثيرا في الشعر الجاهلي، والتي يحلو لكثير من الشعراء ترديدها اصطباغ صدر الفرس بالدماء بسبب قدرته الهائلة على الاقتحام، وقد أكد عنترة ذلك بقوله:

مازلت أرميهم بثغرة نحره
ولبانه حتى تسربل بالدم

وامرؤ القيس يرسم مشهدا لحصانه، وقد ابتل بدماء الهاديات «والصيد في مثل هذه الحالة هو إعلان حرب على الطرائد بمختلف أشكالها وحالاتها. واللحاق بها وتقييدها يعني انتصارا في الحرب عليها، يبعث غالبا الشعور بالرفعة والسمو لدى الشاعر المنتصر لايقل

قوة عن الشعور نفسه الذي يتشكل بعد الانتصار في الحرب على الأعداء»:

فألحقنا بالهاديات ودونه
جواحرها في صرة لم تزيّل
كأن دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مرجل

3.: ويقدم الشاعر الجاهلي لوحة تشكيلية لحصانه وهو واقف من جهات متعددة.

يقول امرؤ القيس:

له أيطلا ظبي وساقا نعامة
وإرخاء سرحان وتقريب تتفل
ضليع إذا استدبرته سدَّ فرجه
بضاف فويق الأرض ليس بأعزل

4.: والحصان يزداد جمالا بقدر ارتباطه بفارسه. ولهذا الحصان ميزات لخصها امرؤ القيس في معلقته، وأتمها عنترة.

يقول امرؤ القيس، راسما صورة لحصانه خلال الصيد ودوره الكبير فيه، وكذلك إعجابه به، ومحبته له، وحنوه عليه.

فألحقنا بالهاديات ودونه
جواحرها في صرة لم تزيّلِ

وبعد انتهاء الصيد، وقف الجميع ينظرون إلى الحصان باحترام شديد:

ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه
متى ما ترقَّ العين فيه تسفَّلِ

ويرسم عنترة صورة أخرى لهذه الحميمية من خلال علاقته بحصانه خلال المعركة:

فازور من وقع القنا بلبانه
وشكا إليّ بعبرة وتحمحم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى
ولكان لو علم الكلام مكلمي

ولعل السمة الأكثر جمالا في علاقة الحصان بفارسه هي انقياده التام له. يقول عمرو بن كلثوم:

وسيِّد معشر قد توجوه
بتَاج الملك يحمي المحجرينا
تركنا الخيل عاكفة عليه
مقلّدةً أعنَّتها صفونا

ولابد من الإشارة إلى أن الصور السابقة للحصان قدمت مصحوبة بإعجاب الشاعر الشديد بحصانه في الحرب والسلم والصيد، وقد وضع كل ذلك ضمن الصورة الفنية ذات الطابع الحسي والحركة الدائبة.

رابعا ـ نتائج

من خلال عرضنا السابق لقيمة الجميل في الشعر الجاهلي يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

ا.: تناول الشاعر الجاهلي «الجميل» ضمن مساحة كبيرة، وحضور مميز في نفسه، وفي شعره، ومن أبرز الموضوعات التي شكلت هاجسه، ضمن هذا الإطار، المرأة، والفارس، والحصان. ومن الطبيعي أن يتناول هذه الأركان الثلاثة لأنها الأكثر بروزا على الصعيدين الروحي والاجتماعي بالنسبة إلى الإنسان الجاهلي. فالمرأة هي الأم والحبيبة والأخت والصديقة، والفارس هو حامي الحمى، والوجه المشرق للقبيلة، وضميرها، والحصان هو الوسيلة التي يدافع بها الفارس عن وطنه، وهو صديق حميم للفارس.

وقد وجد الشاعر الجاهلي براحا واسعا في هذه الموضوعات ليعبر عن

إحساسه بالجميل بأقصى ما يستطيع.

2.: إن الشعر الجاهلي قدم محتوى الجميل بشكل متفاوت، فركز على الجمال الخارجي في المرأة، والحصان، ولكنه ركز على الجمال الداخلي في الفارس، ولم يهتم البتة بجماله الخارجي، كما أنه لم يهتم بجمال المرأة الداخلي. وهو عبر تفاعل الداخل والخارج يرسم صورة متكاملة للجميل في العصر الجاهلي.

3.: إن الذي يجمع بين موضوعات المرأة والفارس والحصان أن الشاعر الجاهلي قدمها عبر الصورة الفنية ذات الطابع الحسي سواء أكان التركيز في ذلك على الجمال الخارجي أم الداخلي، لقد لاحظنا أنه استنهض كافة الوسائل المساعدة لتأكيد حسية الصورة وجعل المحسوس أكثر حسية من حيث الموضوع الحسي، وطريقة تناوله وطبيعة المفردات والتراكيب والثنائية المبنية على طرفين حسيين.

4.: ومما زاد في قوة تأثير الصورة الفنية - إلى جانب الحسية والحركة - التدفق الوجداني الذي صاحب تجسيد الشاعر للجميل من خلال المرأة أو الحصان، حتى لقد لاحظنا أن بعض الشعراء كادوا يستنطقون الحصان.

ولعل هذا التدفق غير المحدود سبب هام في تأكيد حسية الصورة، إلى جانب أنه سبب في نقل الجميل من المفهوم الموضوعي إلى القيمة الذاتية، وإخضاعه لما هو فردي ومميز وخاص عبر تجسيد الصورة له.

ونعتقد أن الحسية والحركة، وتفاعلهما الخلاق مع التدفق الوجداني جعل من الشكل الفني الذي عكس قيمة الجميل جميلا، وربما لهذا السبب أيضا مازلنا حتى الآن نقرأ الشعر الجاهلي، ونشم رائحة الجميل فيه بكل جوارحنا، وأحاسيسنا، وكأننا نحن نكتبه الآن.

5.: إن صورة الجميل التي رسمها الشعر الجاهلي للمرأة، والفارس صورة حضارية مدنية من حيث محتواها على الرغم من طابعها البدوي الصحراوي. فهي أكدت قيمة الجميل عبر تفاعله مع الآخر، ومن خلال التواصل والتوازن، أي إن سمات الجميل كانت أساسا لإثارة الاطمئنان في النفس والرضا والراحة والهدوء. فاختيار اللون الأبيض، والرشاقة، والليونة، والكرم في الأخلاق والمال، والإيثار، والالتزام بمبادئ القبيلة / الأسرة والوطن، والشجاعة، ورفض الظلم، وعدم ممارسته، كلها سمات أساسية عامة مازالت تعتبر من صميم تكوين الجميل لدى الإنسان حتى الآن، وضمن القوانين الإنسانية العامة.

إن ربط الشعر الجاهلي بين قيمة الجميل، وبين كل ما يؤكد إنسانية الإنسان يفسر لنا السر الذي كان وراء انتقال قيمة الجميل في الشعر الجاهلي إلى «مثال جمالي» لدى الشعراء في العصور التالية دون أن ننسى طبعا خصوصية الطرح الفني والجمالي لذلك.

هــوامــش

● انظر بحثنا (الصورة الفنية لحقول القبيح في الشعر الجاهلي وأصول المثل الجمالية) المنشور في مجلة البيان الكويتية المحكمة، ص/ 61 - العدد 370، مايو 2001م، رابطة الأدباء الكويتيين، الكويت.

●● انظر بحثنا (الصورة الفنية لحقول التراجيدي في الشعر الجاهلي وأصول المثل الجمالية) المنشور في مجلة جامعة أم القرى المحكمة لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، المجلد 13، العدد 21، ص/ 1277، رمضان 1421 هـ، ديسمبر2000م، جامعة أم القرى، مكة المكرمة.

1-: زهير بن أبي سلمى: ديوانه، بيروت، 1979م، ص/ 8.

2-: الخطيب التبريزي: شرح القصائد العشر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط1964,2م،ص/ 92.

3-: عبيد بن الأبرص: ديوانه ، بيروت، 1979م،ص/ 48.

4-: زهير بن أبي سلمى: ديوانه، ص/ 9.

5-: النابغة الذبياني: ديوانه، بيروت، بلا تاريخ، ص/ 39.

6-: الخطيب التبريزي: شرح القصائد العشر، ص/ 79.

7-: نفسه/ 330-329.

8-: نفسه/ 484.

9-: نفسة/ 93-92.

10-: النابغة الذبياني: ديوانه، ص/ 41.

11-: الخطيب التبريزي: نفسه/ 81.

12-: نفسه/ 89.

13-: نفسه/ 487.

14-: نفسه/ 97.

15-: نفسه/ 485.

16-: نفسه/ 353.

17-: الشنفرى: لامية العرب، بيروت، 1974م،ص/ 76.

18-: الخنساء: ديوانها.

19-: الخطيب التبريزي: نفسه/ 356.

20-: نفسه/ 376.

21-: نفسه/ 48.

22-: عروة بن الورد، والسموءل: ديوانهما، بيروت، بلا تاريخ، ص/ 29.

23-: الخطيب التبريزي: نفسه/ 163.

24-: نفسه/ 274-371.

25-: نفسه/ 107.

26-: نفسه/ 300.

27-: نفسه/ 108.

28-: نفسه/ 372.

30-: نفسه/ 114.

31-: نفسه/ 111.

32-: نفسه/ 116.

33-: نفسه/ 119.

34-: نفسه/ 373.

35-:/ نفسه/ 393.

مصادر البحث:

1-: الخطيب التبريزي: شرح القصائد العشر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط1964,2م.

2-: الخنساء ديوانها، بيروت، بلا تاريخ.

3-: زهير بن أبي سلمى: ديوانه، بيروت،1979م.

5-: عبيد بن الأبرص: ديوانه، بيروت، 1979م.

6-: عروة بن الورد، والسموءل: ديوانهما، بيروت، بلا تاريخ.

7-: النابغة الذبياني: ديوانه، بيروت، بلا تاريخ.



حوار مع الناقد محمد عزام

أجرى الحوار: فواز حجو

الناقد محمد عزام من النقاد البارزين في سورية، ويدل على ذلك نتاجه النقدي: الكمي والنوعي، والنظري والتطبيقي، والتراثي والحداثي. فهو ناقد متابع للحركة الأدبية، ويحاول دائباً أن يواكب اتجاهات النقد الأدبي المعاصر المرافق لحركة الحداثة في مختلف الأجناس الأدبية، وهو من النقاد القلائل الذين رصدوا مناهج النقد الأدبي في الغرب، وأجروا عليها تطبيقات في الأدب العربي الحديث والمعاصر. وإذا كان هناك عدد من النقاد العرب الذين لمعوا في الغرب العربي في حقل النقد البنيوي والألسني، فإن الناقد محمد عزام هو أحد النقاد المعدودين في هذا الاتجاه في سورية. ومن أجل هذا كان لنا معه هذا الحوار الذي نطلع من خلاله على جهوده في حقول النقد الأدبي على اختلاف أنواعها.

● منذ كتابك النقدي الأول (بنية الشعر الجديد) الصادر عام 1986 إلى كتابك الخامس عشر (الحداثة الشعرية) الصادر عام 1995 وأنت تتابع حركة الحداثة في الشعر العربي.. فإلى أين وصلت هذه الحداثة؟ وما الحداثة الشعرية التي تجدها أقرب إلى نفسك؟

- وصلت الحداثة الشعرية العربية إلى أربع مستوياتها، ويتجلى ذلك في المدارس الشعرية الثلاث: (الشعر الحر)، و (قصيدة النثر)، و (الكتابة الجديدة) التي مزجت الأجناس الأدبية في كتابة إبداعية جديدة. ولعلها آخر مرحلة من مراحل تطور شعرنا المعاصر.

● كان لك إسهام ملحوظ في بلورة المصطلح النقدي في تراثنا العربي من خلال كتابك (مصطلحات نقدية من التراث

الأدبي العربي) أو (المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي) الذي صدر في بيروت عام 2000. وهناك تأكيد منك وحرص على تجديد تراثنا النقدي فكيف يمكن لنا أن نجدد هذا التراث النقدي ونؤسس مصطلحنا الخاص بنا؟

- تراثنا منجم ذهبي لمن يريد أن يفيد منه. ولكن التراث وحده لا يكفي، إذ لابد من أن ترادفه (المعاصرة) أو المثاقفة الغربية، وبهذا يكتمل المشروع التحديثي بركنيه الأساسيين: (الأصالة) و (المعاصرة) من أجل إبداع عربي جديد في كافة الحقول العلمية والمعرفية: الأدب، والنقد، والشعر، وباقي الفنون.. وقد حرصت في كتابي (المصطلح النقدي) على تبيان أهمية تراثنا النقدي في ممارستنا الحالية للنقد الأدبي، حيث نجد كثيرا من هذه المصطلحات النقدية التراثية مازلنا نتداولها اليوم، من مثل: الجناس، والانسجام، والتكرار، والقصيدة.. إلخ. وبهذا الاستعمال المعاصر نجدد تراثنا النقدي، ونؤصله ليصبح معيناً لنا في حياتنا المعاصرة.

● **إذا كان ت. س. إليوت قد أرسى أسس النظرية الموضوعية في الشعر والنقد، وكانت معظم الإنجازات النقدية التي جاءت بعده في الغرب متفرعة عن الأسس التي أرساها، فما هي أصداء (المنهج الموضوعي) في النقد العربي المعاصر؟**

- وضعت كتابي (المنهج الموضوعي في النقد الأدبي) رغبة في متابعة أصداء هذا المنهج لدى نقادنا المعاصرين. فعرفت أولاً بالمنهج الموضوعي لدى النقاد الغربيين، وعلى الخصوص لدى ت. س. إليوت. ثم تتبعته في اللغة الإنجليزية باعتباره منهجاً إنجليزياً. وقد أوضحت سماته لدى نقادنا المعاصرين: رشاد رشدي، وجبرا إبراهيم جبرا، وحسام الخطيب، وغيرهم.

● **إلى أين وصلت جهود النقاد العرب في محاولاتهم لتأسيس وتأصيل منهج نقدي أدبي عربي بعد محاولة د. مندور في كتابه (النقد المنهجي عند العرب)؟**

- (النقد المنهجي عند العرب) هو رسالة الدكتوراة لمحمد مندور الذي أوفد إلى فرنسا للمثاقفة، لكنه عاد بعد تسع سنوات دون شهادة عليا، بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية، فاضطر إلى تقديم رسالته إلى الجامعة المصرية، رغبة منه في إظهار غنى تراثنا النقدي. لكن (تأصيل) منهج نقدي عربي لايزال حلم معظم نقادنا المعاصرين الذين ينحازون إلى الغرب أو إلى التراث، ويضع بعضهم منطلقات لهذا (التأصيل) لكنها تظل (نظرية) بعيدة عن الممارسة النقدية.

● **في كتابك (اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب) محاولة جادة لرصد الاتجاهات الفنية للقصة المغربية المعاصرة، فإلى أي حد استطاعت هذه القصة**

التأصيل لشكل عربي في القصة المعاصرة؟ وهل انعتق جيل التجاوز والتجريب من الوقوع في شرك التغريب؟

ـ كنت عضواً في البعثة التدريسية السورية إلى المغرب في منتصف السبعينيات. وكنت قد سجلت في الجامعة اليسوعية ببيروت رسالة عن (شعر الكفاح الوطني في البلدان العربية). وعندما حاولت جمع مراحل البحث ومصادره، لم أجد مرجعاً واحداً عن هذا الموضوع في الشعر المغربي، لا في مكتبة عامة ولا خاصة. فكانت فرصتي في المغرب: أن أدرس، وأدرس. وقد سجلت في الدراسات العليا بجامعة محمد الخامس بالرباط (قسم الأدب والنقد الحديثين) وكان أستاذنا فيهما الدكتور نذير العظمة المعار للمغرب من جامعة بورتلاند الأمريكية، والدكتورة عزيزة مريدن المعارة للمغرب من جامعة دمشق.

بعد عودتي إلى سورية أصدرت ثلاثة كتب عن الأدب المغربي الذي لم نكن نعرف عنه شيئاً، في مطلع السبعينيات، وهي: (الاتجاهات الفنية في القصة المغربية المعاصرة) و (وعي العالم الروائي: دراسات في الرواية المغربية) و (المسرح المغربي). ومازال لدي مخطوط عن (الشعر المغربي المعاصر).

في كتابي (اتجاهات..) حاولت رصد الاتجاهات الفنية في القصة المغربية: التقليدية (الكلاسيكية) والرومانسية، والرمزية والواقعية... ومثلت لكل من هذه المدارس بأعلامها، ثم انتهيت إلى أن الأدب المغربي الشاب الذي ولد في مطلع الستينيات سيكون نموذجاً للحداثة الأدبية العربية، وأن (جيل التجاوز والتجريب) فيه سيكون القدوة لأدبائنا، وعلى الرغم من تأثره الشديد بالأدب الأوروبي، وبأحدث الاتجاهات والمذاهب الفرنسية، فإنه يحاول أن تكون له خصوصيته وتميزه، وهو يبحث عن وجهه الوطني.

● تعددت أشكال الوعي للعالم الروائي في الرواية المغربية التي درستها في كتابك (وعي العالم الروائي في الرواية المغربية..). فما هي أنواع هذا الوعي؟. وما هي نماذجه الممثلة لكل نوع؟.

ـ في كتابي (وعي العالم الروائي: دراسات في الرواية المغربية) درست نشأة الرواية المغربية، ثم اتجاهاتها من خلال أشكال (الوعي) فيها: فهنالك (الوعي الذاتي) الذي عبرت عنه السيرة الذاتية، والنموذج الوطني، والاجتماعي، والحضاري، وهنالك (الوعي المستعاد) ويتجلى في الرواية التاريخية والوطنية. و (الوعي الواقع) ويتجلى في الرواية القومية والاجتماعية. ثم (الوعي الممكن) ويتجلى في الرواية الإشكالية.

● كيف يمكن مقاربة النص الروائي العربي بنظرية بنيوية تكوينية غربية؟ وما الصعوبات بين النظرية والتطبيق على ضوء

ما قمت به في كتابك (فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية)؟.

- (فضاء النص الروائي: مقارنة بنيوية تكوينية) وضعتها نموذجا لهذا المنهج الجديد الذي وفد إلينا، وتأثرنا به. وقد درست فيه أدب نبيل سليمان. وجمعت فيه بين الدراسة البنيوية والبحث السوسيولوجي في الأدب، فلم تكن هذه المقاربة غريبة ولا غربية تماما، وقد ربطت فيها الإنتاج الروائي بثلاثة حقول هي: الحقل الثقافي، والحقل الاجتماعي، والحقل التاريخي، باعتبارها المبدع الحقيقي للعمل السردي.

● من خلال كتابيك (البطل الإشكالي في الرواية العربية) و (الفهلوي: بطل العصر في الرواية الحديثة) ركزت على البطل في الرواية بوصفه الشخصية الفاعلة في الحدث الروائي.. فما هي ملامح الفهلوي كما تجلت في الرواية الحديثة؟.

- في كتابي (الفهلوي: بطل العصر في الرواية العربية) تتبعت سيرة هذا (البطل) في صعوده / سقوطه، وكيفية ولوغه في فساد الواقع، وتأييده للانحطاط والتدهور، وتضحيته بالمصلحة الوطنية القومية من مصالحه الأنانية الذاتية، إنه (البطل) السلبي بامتياز. وبالطبع فإن روائيينا الذين رصدوا سلوك هذا (البطل) إنما يستقون نماذجه من واقع الحياة المعاصرة التي انقلب فيها الناس وحوشا يفتك بعضها ببعض.

وفي كتابي (البطل الإشكالي: في الرواية المعاصرة) رصدت ملامح هذا البطل (الإشكالي) الذي ليس إيجابيا، وليس سلبيا. مع أنه كلاهما. إنه العدو اللدود للفهلوي والسلبي. يرفض انحطاطهما. ولكنه يكتفي بهذا الرفض دون أن يتجاوزه إلى المشاركة في إصلاح العالم. وقد تتبعت مسيرته لدى الروائيين العرب الذين رسموا ملامحه في بعض رواياتهم. وانتهيت إلى أنه غير فاعل اجتماعيا، لأنه يكتفي بالحزن لروما وهي تحترق، دون أن يسهم في إنقاذها.

● أنت في كتابك (الخيال العلمي في الأدب) حاولت الدخول إلى عالم هذا اللون الجديد من الأدب ثم في كتابك (خيال بلا حدود: طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي) حاولت أن تقرن النظرية بالتطبيق وتقدم أنموذجا يتمثل بأدب هذا الرائد.. فهل لك أن تحدثنا عن هذه التجربة النقدية التي قمت بها، ثم تحدثنا عن جذور أدب الخيال العلمي في تراثنا العربي؟.

- وضعت كتابي (أدب الخيال العلمي) كنوع جديد من الأدب. نشأ في أوروبا، ثم امتد في منتصف الخمسينيات إلى أدبنا الحديث، وكتب فيه بعض أدبائنا العرب: في مصر، وسورية، والمغرب.. وميزة هذا الأدب أنه يتابع التطور العلمي،

فيصور أحدث المخترعات، وغالباً ما تسبق تنبوءاته الاكتشافات العلمية، فقد تنبأ بالغواصة، والمركبة الفضائية، والصواريخ، قبل اختراعها. وهذا يعني أن (الخيال العلمي) في الأدب غالباً ما كان مرشد العلماء. وقد درست فيه الرحلات الخيالية إلى الكواكب، وإلى أعماق الكون، وأعماق المحيطات، وأحدث المكتشفات العلمية في البيولوجيا، وفي (الروبوت).

أما كتابي (طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي) فقد خصصته لرائد هذا الأدب في سورية. والذي خصص جهوده كلها من أجله: رواية، وقصة، وبحثاً، وبرنامجاً إذاعياً وتلفازياً. بينما كان بعض الأدباء يكتفي بكتابة قصة عن التماس الكوكبي، وفي أحسن الأحيان يكتفي برواية، ثم يعود إلى نشاطه الإبداعي الغالب عليه.

ولقد وجدت لأدب الخيال العلمي جذوراً في تراثنا السيري والشعبي: (فالمارد) الذي يخرج من القمقم هو أصل القوة المعاصرة التي تقوم بالمعجزات، و (المرآة السحرية) التي ترى صاحبها أبعد الأماكن هي جد (التلفاز) الحديث. و (بساط الريح) هو أبو الطائرة الحديثة. و (المصباح السحري) تطور في كهرباء اليوم. وهكذا نجد (أحلام الإنسان القديم قد تحققت علمياً، ولم تعد (أحلاماً). ولكنه لم يكتف بذلك، بل جدت في ضمير إنسان العصر أحلام جديدة سيعمل المستقبل على تحقيقها. ومن هنا صدق المقولة: (الحاجة أم الاختراع).

● **إذا كانت الدراسات الأسلوبية حديثة العهد في النقد العربي، وهي ناتجة عن التثاقف مع الغرب والإفادة من مناهجه النقدية للأدب فهل يمكن لك أن تحدثنا عن النقد الأسلوبي الغربي الحديث والمعاصر؟**

- ليس الدراسات الأسلوبية حديثة العهد في نقدنا المعاصر. وإنما هي في تراثنا النقدي القديم، وإن كانت بتسميات بديلة من مثل (الديباجة) و (الطريقة) ثم (عمود الشعر). لكن الانفتاح على الثقافة الأوروبية جاء بالتسمية (الأسلوبية). وكتب فيها بعض نقاد مطلع عصر النهضة كأحمد الشايب، وأحمد أمين والزيات وغيرهم. وفي حين طغت (البلاغة) كعلم معياري على الأسلوب ففي دراساتنا السابقة، فإن (الأسلوبية) استعادت مكانتها في النقد المعاصر كعلم وصفي محايد يكتفي بفحص كلمات النص، دون أن يتجاوز ذلك إلى بحث مرجعيته أو نفسية مبدعه.

في كتابي (الأسلوبية منهجا نقديا) الذي أثار ضجة كبرى في النقد الأدبي المعاصر. والذي قررته بعض الجامعات العربية في مناهجها الدراسية قدمت لوحة واسعة لطيف هذا المنهج في إنجازاته الغربية، وتاريخه، ومصطلحاته. وفي تطوره الدلالي في نقدنا القديم، والحديث

والمعاصر. ثم توجت ذلك بمناقشة إشكالية: هل تستطيع الأسلوبية أن تكون منهجا نقديا مستقلا؟ وعرضت رأي فريقين: الأول يرفض أن يكون الأسلوب منهجا نقديا، لأنه يمسك عن الحكم بشأن الأدب من حيث رسالته. والفريق الثاني يثبت إمكانية الأسلوبية في أن تكون منهجا نقديا، إذ ليس من الضروري أن يحكم المنهج النقدي على العمل الأدبي، إذ أن قراءة النص، على ضوء الألسنية، تقود إلى اعتبار لغة النص الأدبي نظاما قائما بذاته، تتحكم به قوانين العلاقات التي تقيمها عناصره وبنياته مع بعضها بعضا.

● تعددت مناهج التحليل السيميائي للأدب في الغرب وكانت هناك محاولات في النقد العربي المعاصر أفادت من هذه المناهج، وحاولت تطبيقها على أدبنا العربي المعاصر في الشعر والنثر فحبذا لو حدثتنا عن هذه المحاولات.

- السيميائية منهج نقدي معاصر، وإن كانت له جذور في النقد الغربي وفي نقدنا العربي القديم، وقد أوضحت تاريخ هذا المنهج، ومصطلحاته، واتجاهات التأويل السيميائي. ثم عرضت لجذوره في نقدنا القديم والحديث المعاصر في كتابي (النقد.. والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب). وأظهرت نوعية: اتجاه التحليل الألسني في النقد السيميائي والذي يمثله الألسني السويسري الشهير سوسير، الذي اعتمد الألسنية كظاهرة إشارية واجتماعية، والاتجاه الثاني هو تحليل علامات الحياة الاجتماعية في النقد السيميائي. وكان فارسه المجلي رولان بارت الناقد الحداثي الفرنسي الذي ذاع صيته في معظم بلدان العالم، بما حققه من إبداع نقدي تعددت فيه مراحله واتجاهاته.

وقد قمت، كنوع من التطبيق النقدي، بتحليل قصيدة عربية وفق منهج التحليل الألسني / السيميائي من خلال مستويات: البنية الظاهرة للنص (المستوى الصوتي، والمعجمي، والتركيبي) والبنية العميقة للنص. كما حللت، سيميائيا، بعض مظاهر حياتنا المعاصرة التي غالبا ما لا ينتبه إلى دلالاتها الأكثرون، من مثل: الثقافة، والموضة، والأهمية، والوصول السريع.. إلخ.

وقد أصبح هذا الكتاب مرجعا دراسيا في جامعاتنا السورية.

● ما مشكلات (التحليل الألسني للأدب) التي تعترض الناقد الأدبي العربي عند تعامله مع النصوص الأدبية؟

- ليس للتحليل الألسني للأدب أية مشكلات، سوى أنه خطوة أولى في المنهج النقدي، لابد أن تليها خطوات غالباً ما تكون تقييمية. وعلى العموم فإن الألسنية التي هي عماد العملية الأدبية أصبحت الوسيلة العلمية للباحث في العلوم الإنسانية. وقد بلغت مناهج دراستها حداً من

الموضوعية والضبط يكسبها صفة علمية، ويجنّبها متاهات النزعات الذاتية والذوقية.

في كتابي (التحليل الألسني للأدب) عالجت هذه الإشكالية، وتتبعت مسار النقد الألسني في تراثنا. ثم عرضت مناهج النقد الألسني المتمثلة في: منهج إمكانيات النحو، ومنهج النظم، ومنهج الكلمات - المفاتيح - ومنهج تحليل الانحراف، ومنهج الاختيار، والمنهج الإحصائي.. وقد فصلت القول في كل منهج من هذه المناهج الألسنية، وذكرت أعلامه، وأمثلته، وقمت بتطبيق نقدي فيه.

● بما أنك قمت بدراسة أدب د. على عقلة عرسان على ضوء المنهج الموضوعاتي (الثيمي) وذلك من خلال كتابك (وجوه الماس: البنيات الجذرية في أدب على عقلة عرسان).. فأرجو أن تحدثنا عن هذا المنهج مع توضيح أهم مصطلحات ذلك المنهج النقدي في تحليل الأدب.

- (المنهج الثيمي) أو الجذري في النقد الأدبي هو في الأصل منهج نقدي حداثي غربي، يرى أن (الثيمة) Theme هي مبدأ تنظيمي محسوس، أو دينامية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد. وهي تظهر كمحور في إبداعات الكاتب، وكمركز، وتتوالى بتكرارات ملحة عديدة، وبأجناس أدبية مختلفة. وهكذا وضعت كتابي (وجوه الماس: البنيات الجذرية في أدب على عقله عرسان). أوضحت فيه هذا المنهج الجذري (الثيمي) وتاريخه في النقد الغربي، وأشهر أعلامه. ثم درست إبداع الأديب الكبير على عقلة عرسان على ضوء هذا المنهج في الأجناس الأدبية التي أبدع فيها: الشعر، والمسرح، والرواية، والفكر. ففي الشعر درست ديوانيه: تراتيل الغربة، وعلى شاطئ الغربة. وفي المسرح درست أعماله المسرحية الإبداعية العشرة، وتنظيره المسرحي الذي وضع فيه ثلاثة كتب. وفي الرواية درست روايته (صخرة الجولان) من خلال رؤيا (تيار الوعي). وفي الفكر درست خمسة كتب فكرية له من خلال (ثيماتها) الأساسية. وأظهرت في مجمل نتاجه (ثيمة الظلم) الواضحة.

وقد كان لهذا الكتاب صدى واسع في المحيط الثقافي العربي، وقد كتبت عنه عدة دراسات ومراجعات تعرف بالناقد وبالأديب المبدع.

● من يطلع على كتابك الصادر في أواخر الثمانينيات، والذي درست فيه (قضية الالتزام في الشعر العربي المعاصر) يقف على مدى الجهد الذي بذلته في هذا المضمار لدراسة قضية كان لها أهميتها على مدث ثلث قرن، فهل لهذه القضية أهمية بعد غروب عصر الإيديولوجيات؟.

- لم يعد لقضية (الالتزام) في الأدب، اليوم، أية أهمية. فقد ماتت هذه القضية بموت سارتر الذي نظر

لها، وبموت الاشتراكية التي أرادت الأدباء أن يكونوا موظفين لدى الدولة.

في كتابي (قضية الالتزام في الشعر العربي) تتبعت مظاهر الالتزام في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي وحتى أواخر العصر العباسي. وسميت الالتزام في العصر الجاهلي التزاماً قبلياً، وفي العصر الإسلامي التزاماً دينياً، وفي العصر الأموي التزاماً حزبياً، وفي العصر العباسي التزاماً عربياً.. وميزت بين (الالتزام) الحر الواعي الذي يعتنقه الأديب. و (الإلزام) المفروض عليه من الخارج. وكما ترى فإن هذه القضية كانت لها أهميتها آنذاك. أما اليوم فقد تبدلت الحياة والأفكار. وكانت تلك مرحلة فكرية وحسب.

● كان لك مشاركة في وضع بعض المناهج الدراسية للأدب العربي في معهد إعداد المدرسين في أواخر الثمانينيات.. ومعظم الأدلة تشير في الآونة الأخيرة إلى تدني مستوى التعليم.. فهل تعزو هذا التدني إلى قصور المناهج الدراسية أم إلى أسباب أخرى؟. وما هي إن وجدت؟.

- شاركت في وضع كتابين (تاريخ الأدب العربي) و (القراءة) للصف الأول في معهد إعداد المدرسين للغة العربية، وفي كتابي (تاريخ الأدب العربي) و (القراءة) للصف الثاني من معهد إعداد المدرسين أيضاً.

أما موضوع تدني مستوى التعليم، فحديثه ذو شجون. وأسبابه تكمن في أربعة أمور هي: المعلم، والطالب، والمدرسة، والمنهاج. وكل واحد من هذه الأسباب بحاجة إلى دراسة مستفيضة تجاوز المجلد.



رحلتي مع الكتاب



الحلقة الثالثة

أول سجل إعلامي عن الكويت

بقلم:
• خالد سالم محمد

في يناير من عام 1965، أصدرت دائرة المطبوعات والنشر أول سجل إعلامي يتحدث عن أنشطة وإنجازات الدوائر الحكومية المختلفة، أطلق عليه: سجل الكويت اليوم، يقع في 184 صفحة من القطع الكبير، معزز بكثير من الصور والجداول والتقارير لكل دائرة على حدة، كما تضمن بعض المواضيع التاريخية والجغرافية والاجتماعية وهي كالتالي:

1- مقدمة طويلة بعنوان: لمحات في جغرافية الكويت وتاريخها.

2- أضواء على تاريخ الكويت - مقال كتبه: السيد عبدالحميد الصانع.

3- تاريخ الحركة الفكرية في الكويت - دراسة كتبها: السيد خالد سليمان العدساني.

4- رحلة إلى مغاصات اللؤلؤ كتبها: الأستاذ: سيف مرزوق الشملان، وكان مشرفاً على الرحلة التي نظمتها دائرة المطبوعات والنشر إلى مغاصات اللؤلؤ.

هذا وقد طبع السجل في القاهرة بمطابع شركة الإعلانات الشرقية.

الغلاف الأول: صورة بالألوان لثانوية الشويخ، وجانب من سور الكويت.

الغلاف الأخير: منظر بالألوان

للخليج العربي من سواحل الكويت.

بعض المطبوعات الكويتية في الخمسينات

في مطلع الخمسينات وبعد أن منّ الله تعالى على الكويت بالخير، بدأ بعض الكتاب والصحفيين العرب وغيرهم يفدون إليها لعمل لقاءات مع المسؤولين ورجال الأعمال، وظهرت مطبوعات وكتب عديدة تتحدث عن الكويت بصورة سطحية وبأسلوب التملق البعيد عن الجدية والموضوعية، وكان القصد من وراء ذلك المادة ليس إلا. لذلك لم يكتب لكثير من تلك الكتب أن ترى النور ثانية في طبعات جديدة.

أما على الصعيد المحلي فقد ظهر لكتاب وشعراء كويتيين العديد من المؤلفات الجادة والدواوين الشعرية الرزينة، مثل: كتاب كاظمة في الأدب والتاريخ تأليف: يعقوب يوسف الغنيم ألفه عندما كان طالباً في القاهرة، وطبع الكتاب بالمطبعة السلفية سنة 1958. وديوان الموازين في الأخلاق ونظام الحياة للشاعر محمود شوقي الأيوبي، الذي طبع بالقاهرة سنة 1953 ضمن منشورات مجلة البعثة. وديوان رحيق الأرواح لنفس الشاعر طبع في القاهرة عام 1955 وديوانه الثالث هاتف من الصحراء الذي طبع في نفس العام أيضاً. وكتاب من تاريخ الكويت لسيف مرزوق الشملان الذي طبع في القاهرة عام 1959. والجزء الأول من ديوان خالد الفرج الذي طبع في دمشق عام 1954 وخيار ما يلتقط من الشعر النبط لعبدالله الحاتم والملتقطات للشيخ يوسف بن عيسى القناعي، ومختارات من ديوان فهد بورسلي طبع عام 1955 في الكويت وديوان الشاعر عبدالله الفرج الذي أعيد طبعه ثانية في دمشق عام 1953 من قبل خالد الفرج. والطبعة الثانية من كتاب صفحات من تاريخ الكويت للشيخ يوسف بن عيسى القناعي التي طبعت في سوريا عام 1953 وكانت طبعته الأولى في القاهرة عام 1946 وبعض مؤلفات الأستاذ فاضل خلف مثل: في الأدب والحياة الذي طبع من قبل مكتبة الآداب في القاهرة عام 1956، وكذلك كتابه أحلام الشباب الذي طبع من قبل مكتبة الآداب أيضاً عام 1955، ودراسة عن زكي مبارك عام 1957. ومن المطبوعات الكويتية التي طبعت في الكويت مبكراً من قبل مطبعة المعارف قصة آلام صديق لفرحان راشد الفرحان وذلك عام 1950، وكذلك قصة الكاتب الكويتي الراحل الأستاذ محمود توفيق أحمد والتي بعنوان: الحب طبيب، طبعت من قبل دائرة المطبوعات والنشر عام 1957، وهي إحدى ثلاث روايات كوميدية للكاتب الفرنسي «موليير» قام بترجمتها عن الفرنسية.

اقتناء بعض الكتب

كان لابن خالي مكتبة صغيرة في منزلهم عرض عليّ شراءها فوافقت

على شراء الكتب التي تهمني، وأذكر منها: ديوان المتنبي شرح الأستاذ عبدالرحمن البرقوقي في 4 مجلدات. والشاعر المتنبي غني عن التعريف ويعد مفخرة من مفاخر العرب، توفي عام 354هـ، لم يدع بابا من أبواب الشعر إلا طرقه وأجاد فيه، وخصوصاً الحكم والحماسة والمديح والفخر والعتاب، كما حوى شعره الفلسفة والحكمة، وهو بحق كما قالوا عنه: مالئ الدنيا وشاغل الناس.

***

ومن الكتب التي اشتريتها أيضاً: قاموس المنجد في اللغة(ا) طبعة بيروت سنة 1956م، وقد قالوا في حقه: المنجد لا ينجد ومعنى العبارة: أن المادة اللغوية فيه ليست بالغزارة بحيث تفي بكل ما يحتاجه الباحث اللغوي ومن الجدير بالذكر: أن المنجد من أكثر القواميس بل من أكثر الكتب التي تعددت طبعاتها، إذ بلغت طبعاته حتى سنة 2000م 38 طبعة، وكانت طبعته الأولى في عام 1908م، كما اشتريت كتاب دليل المحتار في علم البحار لربان الكويت الأول عيسى القطامي المتوفى عام 1929م. وهو من أفاضل الكويتيين وأدبائها الأوائل، ويعد كتابه دليل المحتار من أهم مراجع الملاحة البحرية في الخليج العربي وبحر العرب وسواحل الهند وشرقي أفريقيا، بالإضافة إلى البحر الأحمر وخليج عمان.

وقد طبعه مؤلفه أول مرة في مطبعة دار السلام في بغداد 1334هـ.

أما الطبعة التي اشتريتها من ابن خالي فهي طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر في القاهرة، مزدانة بالشروح والصور، ومطبوعات لجنة التأليف من أحسن ما صدر من مطبوعات. أسس هذه اللجنة صفوة من العلماء والأدباء البارزين مثل أحمد أمين، د. أحمد زكي، محمد عبدالله عنان، لطفي السيد، عبدالحميد العبادي، أحمد حسن الزيات ومحمد عوض وغيرهم.

وهذه الطبعة من كتاب دليل المحتار نادرة جداً، فقد ذكر الأستاذ عبدالوهاب عيسى القطامي في مقدمة الطبعة الثالثة التي أشرف عليها وجعل لها ملحقا أسماه الصيد والتنقل، وطبع في مطبعة حكومة الكويت سنة 1964م. قال أنه لم يعثر على نسخة من طبعة القاهرة وكذلك الأستاذة لولوة القطامي حفيدة الربان عبدالوهاب عيسى القطامي قالت أنها لم تحصل على نسخة من تلك الطبعة، وذلك عند طباعتها الكتاب للمرة الرابعة، وكان الحصول وقتها أي في فترة الخمسينات على نسخة من الطبعة الأولى أسهل بكثير من الحصول على نسخة من الطبعة الثانية، وذلك لتوفرها لدى أغلب نواخذة الكويت على العكس من نسخ الطبعة الثانية التي يبدو ولم تصل منها أعداد كافية، ومع الأسف الشديد فقد استعار مني أحد الأصدقاء سامحه الله هذه النسخة، وبقيت عنده فترة طويلة كنت خلالها دائم السؤال

عنها، فكان يتعلل بأسباب واهية، إلى أن مللت السؤال وسكت عنه، ولا أدري أضاعت تلك النسخة الفريدة أم مازالت لديه.

***

ومن الكتب التي اشتريتها أيضاً النظرات والعبرات للمنفلوطي الكاتب الذائع الصيت مصطفى لطفي المنفلوطي، اشتهر بأسلوب إنشائي خاص لفت إليه أنظار القراء في عصره، توفي سنة 1924م في اليوم الذي أطلق فيه الرصاص على الزعيم سعد زغلول، وقد رثاه أي المنفلوطي الشاعر أحمد شوقي في قصيدة مسجلاً فيها هذه الواقعة ومطلعها:

اخترت يوم الهول يوم وداع
ونعاك في عصف الرياح الناعي

ديوان الحماسة

من الكتب التي اشتريتها أيضاً كتاب الحماسة لأبي تمام، وهي مختارات من أشعار عرب الجاهلية وغيرهم جمعها أبو تمام في هذا الكتاب وسبب جمعه لها أنه نزل في يوم عند صاحب له في همذان اسمه «ابن سلمة» فأكرمه، فأصبح ذات يوم وقد وقع ثلج كثير قطع الطرق، فتضايق أبوتمام لأنه كان يريد السفر، ولكن صاحبه «ابن سلمة» قال له وهو لا يخفي سروره: وطن نفسك على البقاء، إن الثلج لا ينحسر إلا بعد زمن». وصحبه إلى خزانة كتبه قائلاً له: أقضِ الوقت بين الكتب، ولم يكن لأبي تمام خيار غير هذا فعكف على مطالعتها، واشتغل بها وصنف خمسة كتب في الشعر، منها كتاب الحماسة والوحشيات وهي قصائد طوال. وبعد سفر أبي تمام بقي كتاب الحماسة في خزانة آل سلمة. يضنون به ولا يبرزونه لأحد إلى أن تغيرت أحوالهم، فحصل عليه رجل من همذان وحمله إلى أصبهان، فأقبل أدباؤها عليه، ورفضوا ماعداه من الكتب المصنفة في معناه فاشتهر.

وقد شرحه كثيرون، ومن أحسن الشروح شرح الخطيب التبريزي المتوفى عام 502هـ، وقد طبع بمصر سنة 1296هـ 1878م في أربعة أجزاء. كما طبع في الهند من غير شرح عام 1856م.

ومن شروحها شرح المرزوقي، وآخر لأبي العلاء المعري، وابن جني.

وقد ترجمت إلى الألمانية من قبل: فريدريك روكرت وطبعت سنة 1846م.

البعثة الدنماركية للتنقيب عن الآثار

في فبراير عام 1958 وصلت إلى جزيرة فيلكا البعثة الدنمركية للتنقيب على الآثار وكانت تتكون من ستة أفراد برئاسة البرفسور ب.ف. كلوب أستاذ ما قبل التاريخ في جامعة آروسى في الدنمارك، ويبلغ من العمر وقتها 47 سنة، يساعده المستر ت. جـ. بيبي مدير إحدى المتاحف

بالدنمارك، وقد اختاروا بعض المناطق في الجزيرة للتنقيب فيها بعد جولة شاملة لبرها وسواحلها أغلبها سيراً على الأقدام.

وقد استقر رأيهم على عدة أماكن من الممكن العثور فيها على آثار يونانية وإسلامية وهي:

1- القرينية: وتقع في الشمال من الجزيرة، وتعود آثارها إلى العصور الإسلامية، وفيها آثار قلعة برتغالية كبيرة.

2- القصور: تقع في وسط الجزيرة، وتعود آثارها إلى العصور الإسلامية الأولى، وهي 12 موقعاً أثرياً.

3- الصباحية: وتقع في الجهة الجنوبية للجزيرة، وتعود آثارها إلى مختلف العصور الإسلامية، وآثارها بارزة للعيان.

4- العوازم وتقع في أقصى الجزيرة من ناحية الشمال الشرقي وفيها آثار تعود إلى ماقبل 5 آلاف سنة، ودلت على ذلك بقايا أدوات فخارية كثيرة، وأفاد البرفسور كلوب: أنه يعتقد بأن في هذه المنطقة مدينة أثرية مطمورة بالرمال.

5- سعد وسعيد: أهم وأقدم الأماكن الأثرية في الجزيرة، ورجح البرفسور كلوب: أن آثار هذا المكان ترجع إلى ما قبل 5-6 ألف سنة، وقد استدل على ذلك من الطوب الذي وجده متناثراً هنا وهناك، وبالفعل ففي هذا المكان اكتشفت البعثة الدنماركية بعد عدة سنوات من التنقيب أقدم وأهم المكتشفات الأثرية والتي تعود إلى أكثر من 3500 سنة، بالإضافة إلى اكتشاف آثار أخرى مهمة في منطقة القصور وسط الجزيرة.

هذا وكان الاتفاق بين البعثة الدنماركية وحكومة الكويت وقتها هو: مقاسمة الآثار المكتشفة بالمناصفة. وظلت البعثة الدنماركية تنقب عن الآثار في هذه المنطقة عدة مواسم كان آخرها نهاية عام 1963. وتوسعت المنطقة الأثرية المكتشفة، وعثر فيها على مدينة أثرية تعود إلى العصور اليونانية القديمة، بمعابدها ودورها وطرقها وأسوارها.

وكان مقر البعثة في المدرسة المشتركة للبنين، وإليها تنقل الآثار المكتشفة لترميمها ومعالجتها، ومن ثم إرسالها إلى مدينة الكويت لوضعها في المتحف.

وكثيراً ما قمنا بزيارات إلى مكان الآثار بصحبة مدرس الاجتماعيات فكان الدليل يشرح لنا سير الحفريات والآثار التي عثر عليها، ويردد على مسامعنا أن هذه الجزيرة كان لها شأن كبير في الماضي البعيد، وسيأتي يوم تكون آثارها المكتشفة ضمن المنهج الدراسي، فكنا نستغرب كلامه، هل صحيح سيأتي ذلك اليوم الذي تكون جزيرتنا الصغيرة هذه وآثارها ضمن كتب التاريخ!

هذا وقد أصدر قسم الآثار والمتاحف بوزارة التربية والتعليم في الكويت في منتصف الستينات، تقريرا شاملا عن سير الحفريات التي قامت بها البعثة الدنماركية للتنقيب

عن الآثار في جزيرة فيلكا من عام 1958 حتى عام 1963.

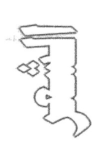
هذا وقد نشر بعد عدة سنوات المستر جيوفري بيبي نائب رئيس البعثة الدنماركية في كتابه: البحث عن دلمون بعض الفصول عن بداية التنقيب عن الآثار في جزيرة فيلكا وقام بترجمة الكتاب إلى اللغة العربية الأستاذ: أحمد عبيدلي وطبع في قبرص عام 1985.

يتبع....

الهوامش

1ـ محمود توفيق أحمد 1932 ـ 1961 كاتب وأديب واسع الاطلاع ميّال للتزود بالعلم والمعرفة، ذو آراء صريحة، حصل على الشهادة الثانوية من القاهرة عام 1948، وفي عام 1953 ـ أكمل دراسته الجامعية في كلية الآداب قسم الفلسفة بجامعة القاهرة، ثم التحق في مدرسة فرنسية بالقاهرة أيضاً ونال منها شهادة الليسانس في الآداب الفلسفية، كما نال الدبلوم العام في التربية من معهد التربية العالي في نفس العام وهو 1954 ـ ووافقت إدارة المعارف على إرساله إلى الولايات المتحدة الأمريكية جامعة كولومبيا لإكمال دراسته وحصل على الماجستير من تلك الجامعة، وأخذ يعد العدة لنيل الدكتوراة وسافر في عام 1961 إلى روما في طريقه إلى أمريكا ولكنه أصيب بمرض مفاجئ توفي على أثره في إيطاليا في 3 يونيو 1961.

1ـ هناك معجم قديم باسم المنجد ألفه أبوالحسن علي بن الحسيني الهنائي المعروف بكراع، وهو من ثقات العلماء وكبار الرواة توفي سنة 310هـ، والمنجد من التنجيد أي التزيين، وسمي كتابه بهذا الاسم لأنه اختصره من كتاب آخر ونقحه وحذف منه الغريب لذا أطلق عليه المنجد أي المنقّح والمزين.



■ قصائد

فيروزة سلمان يوسف

■ منذ ابتدا

عبدالجواد الصالح

■ لو كنا معاً

مصطفى أحمد النجار

«قصـــائـد»

● شعر: فيروزة سلمان يوسف

أثرُ الوردِ غابَ

بنفسجُ عينيكَ
والفلُّ مرتبكا في قميصك
لونُ الأغاني
وضحكتك العسجديةُ عندَ الصّباح
... التفاصيلُ غابتْ
وغابتْ طيورُكَ
غاب الممرُ إلى قهوة «الأرجوانِ»
وغابَ المكانُ المحدق في البحرِ
.. غابَ السّريرُ
القرنفلُ فوقَ الأصيصِ
.. الأصيصُ
مفاتيحُ بيتي
وبيتي هناكَ
وغابَ المساءُ
.. حريرُ الرّسائلِ
والياسمينُ
وصوتُ الكمانْ.
وغابَ كلامُ البعيد
وأعْتمَ حولي المكانْ.

أثرُ الورد غابْ.
وأنا في انتظاركَ
لستُ أصدّق هذا الغيابْ.

* * *

وأنا معك...

وأنا معكْ.
أنسى جنوني في متاهته
وأنسى ما يكون منَ الكلامِ
وأتبعك.

وأنا معكْ

أصحو على خَفْق النّجومِ
وأعبرُ الأحلامَ إثْركَ
إذْ تكون على دمي
وأكونُ نبضَكَ حيثُ تأخذُني
إلى شمس معكْ.
أدنو إلى شَجرٍ

وأبدأ منْ يديكَ
وأقطفُ الأقمارَ
منْ شَغَبِ الحياة على قميصكَ
حيثُ تلهو فوقَ شَطآنِ الغمامِ
وأتبعكْ.

وأنا معكْ

أنسى جنونيَ في يديكَ
وأتبعكْ.

* * *

رسائلُكَ...

رسائلُك الجميلةُ
نورُ عيني
أداريها
منَ
الليّل
المخاتلْ.

وألهو فوقَ أحرفِها
جنوناً
يُداعبُني...
فتضحكُ
لي
الرّسائلْ.

وأدرجُ في ثناياها
نشيداً.
....
....
أسمِّيها.
رسائلُكَ
المنازلْ.

***



منذ ابتدا

● عبدالجواد الصالح

- 1 -

منذ ابتدا
لم يغفُ يوماً حالماً
لم تلتئمْ عيناه من وجع المواقف
أو يعدْ مُتعثّراً ومبعثراً
في الريح يفجعه الردى

- 2 -

منذ ابتدا
أبداً يطلُّ على ضفاف الجرح يهمي بلسماً
وعلى عيون المتعبينَ غمامة
وعلى الطريق شجيرة للظل
وعلى الغصون الذابلات يظلُّ
قطرات الندى

- 3 -

منذ ابتدا
هيهات تبصره عيون المخبرينَ
الباحثين عن المكاسب
في خلايا الروح، في همس الرموش
وفي اتّساع الليل في رهق المدى

- 4 -

منذ ابتدا
أيقنت أنّ المارد المحبوس
أطلق صيحةً في البوق
أيقظتِ الورود على حواشي العمر
فانتعشت حقول الروح هائمة به
والصوت ردّده الصدى

- 5 -

منذ ابتدا
يسطو على قلبي السؤال مرددا
يا ذاهبين إلى سفوح الفجر هل هو بينكم؟
صوت النار في مجرى الوتين تقول:
موعدنا غدا؟

- 6 -

منذ ابتدا
نسي البنفسج حزنهُ
صارتْ مصابيح الشوارع آيةً
من وشوشات الضوء، أيقظَتِ
العرائش نَسْغها الغافي، وأسراباً
من الفرح السجين، ورفرفَتْ في الأفق
تنذر بالرعود وبالوعود
عواصف الألحان، أغنيةُ الفدا

لو كنا معاً...!

• مصطفى أحمد النجار

إنما يحلو المساء
إنما يصبح هذا الوقت أحلى
وغيوم الحزن والهمّ هباء
وضغوط العصر لا شيء إذا كنت معي..
في رحلة العمر، بعيدين ذهبنا
جاءنا الحب مطيعا ورقيقاً وعطوفا
فلماذا نتخلّى
جاءنا من معطف الفجر شفيفا، أنعش الروح...
فكنا في نهار الحب أقوى
في صراع الليل أقوى
في اصطخاب المال والسطوة والعهر المزوّق
يتجلىّ العشق في (أيوّب) والعالم يفرّق
في كلينا يتجلَّى
ببراءات الطفولة
وعذوبات الخميلة
لا لشيء إنما صرنا قعوداً في احتدام الريح...
في موسم إكثار الخنوع
لالشيء إنما صرنا التصاقا بالدموع
بعدما كنا التصاقا مستديما بالجموع
وربيعا لمآسيها الحياة
بعدما كنا وكنا...
وفلماذا بعد هذا
أغمد السيف ليجتاح وريدي؟

■ علي السبتي: شاعر في الهواء الطلق

د. أحمد عصلة

■ الاتباع والإبداع في شعر بدوي الجبل

عبدالهادي صافي

علي السبتي

شاعر في الهواء الطلق

إسماعيل فهد إسماعيل

عرض ونقد:

● د. أحمد بكري عصلة

سلسلة كتاب الرابطة - الكويت ٢٠٠٢

- ١ -

يعرف من يعرف علي السبتي أنه أمام شاعر كويتي ذي وزن خاص، بل يعرف أنه أمام كتلة من المشاعر والخبرات الفنية، تكدست على سنوات عمر مديد من التعامل مع الكلمة الصادقة، بعيدا عن تعقيدات القوانين اللغوية والنحوية والعروضية الصارمة، رغبة في التعامل الصادق مع الكلمة، لا رغبة في الثورة من أجل الثورة، أو التغيير من أجل المخالفة والتغيير.

ويعرف من يعرفه، أيضا، أنه صاحب فكر لا يخرج عن الإطار القومي الذي ينظم خيط جل أدباء الرابطة، ويعطي كلا منهم علامته المسجلة التي تعلن عن طابعها سواء كان المعطى وطنيا أم إنسانيا أم عاطفيا.. فالحديث عن العروبة، في أدبه، يتخذ مسراه عبر مختلف مسارب الكلمة، ويتمثل في أدق المواقف، وفي أكثرها اتساعا ورحابة.

ويعرف من يعرف إسماعيل فهد إسماعيل أنه يقف أمام روائي كويتي عرفه العرب في مختلف بلدانهم، وما عرفوا عنه خصلة غيرها، ولكنه في كتابه هذا (علي السبتي.. شاعر في الهواء الطلق) يلبس مسوح النقد، وكانت له من قبل ثلاث دراسات، أولاها (القصة العربية في الكويت)، الثانية (الفعل والنقيض في أدب سوفوكل) والثالثة (الكلمة والفعل في مسرح سعدالله ونوس) وكل منها ذو طبيعة خاصة تنأى به عن التعامل مع الشعر، مما يجعل دراسته عن السبتي التجربة النقدية الأولى في التعامل مع الشعر، قراءة وتذوقا ومن ثم تحليلا ونقدا.. وكأني به يريد أن يؤكد قدراته في مختلف مجالات الأدب وفنونه، ولا سيما فن الشعر الذي لم تعرف له علاقة به من ذي قبل. والفهد كاتب يؤمن بما يؤمن به السبتي من فكر تحرري قومي تؤكده قصصه ورواياته جميعا، كما تؤكدها بعض مقالاته في الصحافة المحلية والعربية.

مقدمة تفتح الطريق أمامنا لفهم طبيعة العلاقة بين الناقد والمنقود، وتهيئنا لتقليب صفحات هذا الكتاب الجديد، ونحن على معرفة سليمة بكل منهما، ووضع أيدينا في مواطن الإجادة وعلى مواطن القصور معا، فنخرج من هذه القراءة النقدية وقد حققنا جانبا كبيرا من الإنصاف، وابتعدنا عن أي من مظاهر الظلم والإجحاف، وهذا من بعض ما يطمح الناقد إلى تحقيقه فيما يكتب.

- 2 -

يقع الكتاب في مئة واثنتين وتسعين صفحة، أصدرته رابطة أدباء الكويت ضمن سلسلة كتاب الرابطة تحت الرقم (17) وهي الطبعة الأولى (يوليو 2001) بدعم من مؤسسة الكويت للتقدم العلمي. ويدخل ضمن مطبوعات الرابطة بمناسبة اختيار الكويت عاصمة للثقافة.

جعل المؤلف كتابه في قسمين، خصص أولهما للحديث عن السيرة الذاتية لعلي السبتي، تحت عنوان (في فضاء السيرة)، والآخر تحت عنوان (مقاربة نقدية) تناول فيه شعر السبتي في دواوينه الثلاثة، مصادر الدراسة، وهي: (بيت من نجوم الصيف) - الطبعة الثانية 1982م، و(أشعار في الهواء الطلق) - الطبعة الأولى 1980. و(... وعادت الأشعار) - الطبعة الأولى 1997م. وهي تمثل جل شعر السبتي أو كله، مما جعل المادة الشعرية مبذولة للباحث، ولم يتطلب الأمر منه البحث عنها، أو جمعها من نثار، أو ترتيبها على حسب ما يريد لتأتلف مع المنهج الذي سيسير عليه فيما يكتب. وقد هدف من القسم الأول - كما يقول - إلى «التعريف بالشاعر: اهتماماته، موقفه تجاه الحياة والمجتمع، مكونات ثقافته». على حين ارتأى أن يقصر الثاني «على مقاربة استكشافية نقدية لرحلته الشعرية المضمنة في دواوينه الثلاثة».

استغرق هذان القسمان ثلثي مساحة الكتاب (126 صفحة) على

حين خصص الباحث الثلث الأخير (66 صفحة) للملحقين، يعزز بهما - يقول - جهده، جعل أولهما لمختارات من شعر السبتي «لغرض توفيرها بين يدي قرائه ودارسيه، بما يعكس عينات عن حصاده الإبداعي». وجعل الآخر «لنماذج مختارة من دراسات لكتاب آخرين تناولوا شعره بالنقد، بما يحقق متابعة زمنية تهدف لأن تضع السبتي في موقعه بين شعراء عصره».

وأحسبني مصيبا حين أقول إن الكتاب انتهى مع نهاية المقاربة النقدية، أي بانتهاء ثلثيه. وما الملحقان إلا من قبيل عادة بعض الباحثين بهدف أن تكون المختارات الشعرية توكيدا لآراء الباحث، أو نماذج لاتجاهات الشاعر.. وإلا فماهي إلا لزيادة في حجم الكتاب. فإن صح هذا القول في المختارات الشعرية صح أكثر في المختارات من كتابات النقاد، وهي الكتابات التي اعتمد عليها الباحث في ثنايا مقاربته النقدية خاصة، واقتبس منها حيزا غير يسير من مساحاته السوداء، مما قلل من أهمية تلك المختارات، ومن فائدتها للقارئ والباحث والبحث معا.

الكتاب، وقد جاء في حوالي المئتي صفحة، ليس عملا علميا، سواء بهيئته التي عرضناها قبل قليل، أم بطبيعة تعامل الباحث مع المادة الأدبية حيث امتزج الذاتي بالموضوعي، سواء عند الحديث عن السيرة الذاتية، أم عند الكلام على الشعر، فجاء الحديثان وكأنهما مجرد مسامرتين غاصت كل منهما في عوالم الجمال والفن بعيدا عن عالم الحدود والقيود، عالم البحث العلمي الرصين. هنا تكمن القيمة الحقيقية لهذه الدراسة التي فرضت طبيعتها هذه على الباحث بحكم المعرفة الوثيقة التي تجمعه بالشاعر، وبحكم الألفة المعهودة بينهما، وبحكم الفوارق الكبيرة بين فن الرواية والرواة، وفن الشعر والشعراء. ولا أظن باحثا آخر يستطيع أن يكتب عن حياة السبتي مثلما كتب إسماعيل فهد إسماعيل، أو أن يتذوق شعره مثلما تذوقه، وحلله، معتمدا على ذائقته الخاصة قبل أي مساعد علمي أو معرفي، ثم على شيء قليل من روافد المذاهب الفنية، ونقد الناقدين.

- 3 -

في الفضاء تحلو المسامرة، وفي فضاء السيرة الذاتية يعذب الحديث حين ينبثق من نفس تعرف معنى المعاناة الحقيقية، ولا تنطق إلا عن صدق انفعال، يحدوها الأمل، ويشد أزرها المثال، ونزعة حلوة إلى الكمال. بهذه النفس تحدث إسماعيل فهد إسماعيل عن حياة علي السبتي. وهو على الرغم من معرفته بحياته معرفة واسعة احتاج إلى أكثر من لقاء، واستغل غير فرصة لمحادثته، والاقتراب من عالمه أكثر. وكانت تساؤلاته تمس صميم الحياة تارة، وموضوعات الشعر تارة أخرى، وفي كلا الحالين كانت تمتزج الأحاديث بما

هو ذاتي، وبما هو موضوعي، من دون أن يكون هنالك حد واضح بين هذا وذاك. ولهذا صح أن نقول مع الباحث: إنها (مناورة) لما يشبه السيرة الذاتية، إذ ليست هي بالسيرة الذاتية أو الترجمة التي تتطلب تحقيق الاكتمال من المبتدأ إلى المنتهى، وليست بالكلام العلمي المحدد الدقيق، أو بالملخص لعمل كبير. إنها مناورة أسست على أمرين: المسامرة، والمحاورة، وعن طريقيهما وجدنا الباحث يجلو جوانب من ذاته تارة، وجوانب أكبر من ذات علي السبتي وعلاقاته بالآخر، علاقته بالباحث نفسه، وعلاقته ببدر شاكر السياب، وعلاقته بالواقع، واقع الكويت، وواقع العروبة، والإنسانية على رحبها.

بالمسامرة، والمسامرة أخوة ودفء شعور، عرفنا عادة من عادات علي السبتي، إذ لا تكاد «ترتاد مبنى الرابطة في منطقة العديلية، لسبب من الأسباب، في أيما مساء، إلا وتجده في استقبالك. ابتسامته الواسعة الآخذة بوجهه كله، والتي لا تخلو من محبة خالصة للناس والحياة والأشياء، وصوته الجهوري بطبقته العريضة: حياك!».

وبالمسامرة أيضا عرفنا أنه قليل السفر، لم يغادر الكويت في أثناء الغزو، ولا بعده، وأنه من أسرة متوسطة الحال، اهتمت بتعليمه بما كان متيسرا في تلك الأيام؛ كتاب الملا محمد، ثم الملا العنجري، فالظفيري.. فالأحمدية ثم المباركية، ومنها إلى معهد الجوهري، في القاهرة، حيث تعلم مبادئ التجارة ومسك دفاتر الحسابات.

وبالمسامرة أيضا عرفنا بعض تواضعه، وأنه «لا يُعنى بما جرى التعارف عليه بالشهرة أو الانتشار، بل إنه لا يهتم بالمحافظة على ما كتبه، ولا يجمع ما يكتب عنه!». وبها أيضا عرفنا حفظه شعر زهير، والأعشى، وامرئ القيس، وعنترة.. وصقر الشبيب، وفهد العسكر، والسقاف.. وشوقي، والرصافي، وحافظ، والبردوني.. وعرفنا أنه تأثر باثنين تمنى أن يكون واحدا منهما: السياب والجواهري. وبها أيضا عرفنا حبه لأسرته، وصداقته لأبنائه وبناته، وخوفه من العجز والمرض، وجرأته في الموقف من الموت، فهو لا يخافه لأنه - كما يقول - «بداية لحياة أخرى».. ومَن كانت هذه طبيعته الإنسانية فهو ذاهل عن الدنيا، زاهد فيها، يقدر ثمينها، ويحتقر ما يستحق الاحتقار منها، لذا فهو يعظم الصداقة، تلك المرآة «التي ترى فيها نفسك على حقيقتك دون زيف أو رياء.. والصداقة أن تأتمن صديقك على وجودك، أن يكون خزينة أسرارك.. أن يفهمك بأفضل مما تفهم نفسك.. أن لا يعتريك تردد أو خجل أو خوف من أن تفضي بمكنوناتك» وهو يعني بهذا المعنى السامي شاعرين: حسين مردان، وبدر شاكر السياب، الذي عرفنا، من خلال المسامرة، مدى الحب العظيم الذي يكنه السبتي للسياب الذي يمثل من شخصية السبتي حيزا مهما،

ومن تكوينه حيزا آخر، ومن فنه حيز الأستاذ من التلميذ.. ولكنه يشغل من قلبه ومشاعره كل ما يمكن أن يحمله الإنسان من الحب والود والحزن والألم.

المسامرة طريق القلب إلى القلب، وطريقها دافئ، جميل، مفعم بمختلف الطعوم وإن اختلفت. أما المحاورة فطريق العقل إلى العقل، وسبيل تلتقي عن طريقه العقول، وقد تختلف، وهي هكذا في حال شخصين كإسماعيل فهد إسماعيل وعلي السبتي، حوار العقول، وحوار الأفهام، ولكن على وفاق، ومن غير صدام.. فعن طريق المحاورة كانت المفاجأة الأولى أن السبتي يجهل الأوزان والعروض ولم يحسنهما يوما، ولهذا مكانه من قضية الشكل الفني، ومن تقديس الشاعر حرية الفنان في اختيار الشكل المناسب للتعبير عن تجربته. وعن طريقها عرفنا أن السبتي يمارس ما يشبه النقد في التعامل مع إنتاجه، فيهمل ما لا يراه مناسبا، ويعدم بعضه، ولا يرضى بأن يقدم إلا ما ترضاه ذائقته لنفسه أولا، ومن ثم لقارئي شعره.

وبالمحاورة أيضا عرفنا ما يكمل الصورة الرائعة لعلاقة السبتي بالسياب، وهي صداقة حميمة استمرت حتى مات السياب، ولكنها لم تنته بموته، فالسبتي لا يزال يشعر بديمومة حبه لبدر، وديمومة صداقته، بل بديمومة بدر الذي اختزل السبتي رأيه فيه بأنه مدرسة.

وبالمحاورة أيضا عرفنا آراءه في نزار قباني، وأبي نواس، وغيرهما. وعرفنا محاولاته الأولى في كتابة القصة، وفي ممارسة النقد، ثم تحوله الكلي إلى الشعر الذي يجمع في إبداعه مختلف ملامح الجمال الفني في الشعر والرسم والقصة وغيرها من الفنون الجميلة. وبها أيضا عرفنا رأيه في المعارك الأدبية، وأنه «لا يجب النظر إليها بصفتها معارك طاحنة أو غير طاحنة..» بل «متى ما وفق الشاعر لأن يحقق صورا بلاغية، وإيقاعا، بالعمود.. بالحديث.. بالنثر، نجح في أن يحتل موقعه على خارطة الإبداع الشعري»..

بهما معا، أي بالمسامرة والمحاورة، نجح الكاتب في أن يصنع من ذكرياته، وانفعالاته، ومن ذكريات السبتي وانفعالاته، فضاء مفعما بالجمال، والحياة، وبمختلف الصور التي تؤرخ للشاعر، وتضع القارئ أمام صورة بارزة، وعلامات أساسية في حياته. وهي - على الرغم من طابع التنقل فيها - صورة مهمة، رسمها أديب ذواقة، يمتلك قلبا محبا لصديقه، وعقلا مقدرا، ومشاعر تأبى الإسار، وتروغ من صاحبها روغان خيوط الضوء من بين الأصابع!

- 4 -

فإذا انتقلنا إلى المقاربة النقدية اختلفت الحال، ووجدنا الباحث وجها لوجه أمام مجموعات الشاعر الثلاث: (بيت من نجوم الصيف) و(أشعار

في الهـواء الطلق) و(.. وعـادت الأشـعـار) ووجـدناه يتـخلى عن أسلوب المحاورة، ويلجأ إلى أسلوب المسـامـرة ولكن من جـانب واحـد، يتحدث إلى شعر السبتي، يتملاه، يحلله، يتذوقـه، وهو في مـختلف مسامراته له يتخذ من ذائقته وحدها حكما على الشعر، ومنهجا يتعامل بها معه، يساعده في ذلك، كما قلنا، معرفة بالشاعر، وقرب منه، وصداقة حميمة. ولهذا غلبت النظرة الذاتية على مـختلف نظرات الباحث، وهي في مجملها قائمة على المنهج التأثري أو الذاتي الذي دعـا إليـه، وأرسى دعـائمـه وأسسـه الناقد المصري المعروف محمد مندور (1907 ـ 1965). وهو منهج يناسب التعامل مع المادة الشعرية، غالبا، لأنه أقرب إلى طبيعة الشـعـر القـائمـة على الشـعـور والملامسات النفسية والشعورية، على الرغم من المنزلقـات التي قـد ينساق معـها الباحث فيغرق في الذاتية أو يبتعد عن التعليل، أو يميل، أحيانا، إلى التعميم...

يبدأ الباحث تعامله التأثري مع إنتاج السبتي من حديثه عن عناوين مـجموعاته، فهو يرى في (بيت من نجوم الصيف) «صياغة رومانسية خالصة، تحيلنا بشكل أو بآخر على عناوين دواوين أو قـصـائد شـعـراء المهجر، أو شعراء مدرسة أبولو.. الصـور لدى تراكم جـزيئـاتـهـا: السـعـادة في الحب.. الأقمار وهي تتـصـدى لقـوى الجـهل والتـخلف والرجـعـيـة.. رؤى مـثـاليـة تلتـئم لتتمخض عن موقف اتخذ له ـ بموازاة مثاليته ـ صفة بيت في المطلق».

ويقـول عن (أشـعـار في الهـواء الطلق): «من بيت مـا في المطلق، له باب افـتـراضـي.. تحـول المكان ـ مع عنوان الديوان الثاني ـ إلى مسـاحـة مـتـخـيلة من فـضـاء مـفـتـوح على الجهات الأربع.. بما يؤكد على حرية الحضـور أو القول بغـياب مـا يفيد وقوع الحجز، إلى جانب التأكيد على نقاء المناخ.. فالبابان بانفتاح أحدهما على الدنيـا والآخـر على الأمـان لا يمثلان إطلالة على مكان ذي حضور مـادي، ويمثـلان تحـقـقـا ذاتيـا في المطلق أيضا».

أمـا (.. وعادت الأشـعـار) فـيقـول فـيـه: «مـا يتـبـادر إلى الذهـن أننا إزاء حالة ابتعاد أو مفارقة (فراق) أعقبتها عـودة، ولأن الابتـعـاد يجـيء نتـيـجـة نأي عن مكان مـا ـ افتراضي ـ ومن ثم العودة إليه، فالمكان ـ في حالتنا هذه ـ هو وعي الشـاعـر، أو ذاته الإبداعـيـة المطلقة.. بالمثل».

وحين يتعامل مع الشعر من داخل يظهـر أثر المنهج الذاتـي أو التـأثري أوضح ما يكون، وهو يتمثل في ثلاثة أمـور: الاخـتـيـار، والتـحليل النقـدي، والأحكام. وفي مـخـتلف الأحـوال يستعين باقتباسات من تسع مقالات تناولت شعر علي السبتي، وبما جاء في كتابين اثنين هما: التيار التجديدي في الشـعـر الكويتي لسـالم عـبـاس خدادة، والثقافة في الكويت، لمحمد حسن عبدالله، وهذه الاقـتـبـاسـات تأتي لتؤكد رأيا، أو أسـاسـا لرأي أو

فكرة، يسوقها تضمينا لأسلوبه من دون أن يبدي نحو أصحابها معارضة أو انتقادا، مما يجعلها من ضمن موافقات الباحث، أو جزءا من بحثه ونتائجه، وهي تمثل حيزا مهما من مساحات الكاتب السوداء.

وطبيعي أن اختيار الباحث النصوص التي تعامل معها لن يكون على أساس الموضوع، أو وفق خطة مرسومة، لأن الكتاب افتقد ذلك كما قلنا، ولهذا جاء الاختيار وفق أحوال تذوقية مختلفة، ومن ثم جاء النقد أو التعليق، أو المقاربات، نجوما متفرقة، تضيء بقعة من هنا، وبقعة من هناك. وقد تعجبه صورة أو موقف أو تضاد فيسقط شعوره على ذلك، ممزوجا ببعض الفكر ذي العلاقة مما هو أدخل في الموروث المعرفي للباحث والشاعر، أو من التراث الشعبي أو الفني، يوضح به طبيعة الصورة، وسبب الاختيار.

ففي حديثه عن موقف السبتي من المرأة وعلاقة الرجل بها، يعرض قوله:

.. لولاكِ هَلْ؟!
يا كل أَحبابي مع الأهلْ
يا شعريَ الذي بكِ ابتدا
وعنديَ اكتملْ...

ثم يقول: «غزل راق واضح العبارة والحبيبة (الزوجة) الماثلة في الصورة، وهي تملأ على الشاعر حياته ووجوده، تختصر بشخصيتها - بالنسبة إليه - جملة الأحباب والأقارب.. وربما بقية الناس، حيث حضورها الذي لا يعوضه حضور سواها، إضافة إلى كونها الملهمة الأساس ..» (ص 55،54).

ومثل ذلك يقال في تعليقه على بيت السبتي:

وقلت لها باق بقاء أرومة
تصك عليها باخلات أضالع

حيث يقول: «البذخ والإسراف في إنفاق المال، عند البعض، يقابله، عند الشاعر، بخل الضلوع وحرصها الشديد على أن لاتفرط بالقلب، وهو كما نستشف من المعنى - المعادل المطلق للوطن» (ص63)... ثم يتابع في المكان نفسه: «لدى متابعتنا قراءة النص» قول يدمج باقتباس من إحدى الدراسات المتعلقة بأدب السبتي، للكاتب د. حسن فتح الباب: «تتجلى العاطفة الفياضة والمتوهجة... التي يصور فيها الشاعر عشقه لوطنه»...

وهكذا يأتي كلام الباحث - كما قلنا - نفثة ذاتية، تنير زاوية من زوايا النص الذي قد يمتد على أبيات أو مقاطع، وقد ينكمش لينحصر في بيت واحد، ثم يلحقه اقتباس ما لكاتب ما يؤكد ما ذهبنا إليه، ولكنه في الغالب يذهب في إناراته إلى تحميل النصوص بأكثر مما تحمل من معنى والشاهدان السابقان يؤكدان ذلك.. وفي الكتاب أمثلة كثيرة، بل قل أغلب ما جاء فيه يؤكد هذا المذهب.

لكن الباحث يمتاز حقا بأمانة علمية نادرة، إذ لا يترك كلمة أو قولا مما هو لغيره إلا أحال القارئ على صاحبه، ولم يدع المجال لكلمة واحدة

أن تتسرب إلى أقواله، وتمتزج بلغته وأحكامه.

- 5 -

الهدف من المقاربات النقدية تفسير الأدب في عملية توسط مبررة بين الكاتب والقارئ. وعمل الباحث جاء - كما قال - «مقاربة استكشافية نقدية لرحلته الشعرية»، ولكن اعتماده على التأثر الذاتي من جهة، وتسخيره جل ما يعرفه عن الشاعر لدائرة أحكامه الذاتية من جهة أخرى، واقتصاره على هذا المنهج الأحادي، جعل البحث خاليا من المصطلح النقدي، أقرب إلى التفكك منه إلى الترابط، ولاسيما أن الباحث اكتفى بالفصل بين كل قسم فكري وآخر بثلاث دوائر طباعية، من دون أن يضع لكل قسم عنوانا يوضح وجهته، أو يشير في بدايته، بشكل واضح إلى تلك الوجهة، مما يجعل المقاربة أقرب منها إلى المباعدة، ويقلل من فرص التواصل المنشود بين القارئ من جهة، وشعر السبتي من جهة ثانية، ودراسة الباحث من جهة ثالثة.

وهذا كله بتأثير طابع المسامرة الحميمة الذي غلب على الباحث، وهو طابع يغلب على علاقته بالشاعر أيضا، ولهذا يمكن أن نقول مطمئنين: إن أبرز نتيجة لهذه المسامرة الطيبة، أو الدراسة التقريبية الحميمة هي صدق الموقف، والرغبة الأكيدة في التعبير الصادق عن موقف اسماعيل فهد إسماعيل من علي السبتي في الأدب، وفي الحياة موقف نادر يسجل علامة بارزة يحق لصاحبه، ويحق للشاعر أن يعتز به.

كما تظهر أي المسامرة الفهم العميق الدقيق للتراث الشعبي وقدرة الباحث على ربط ذلك التراث بأدب السبتي، وتفسير بعض جزئياته به، أو بمواقف من حياة الشاعر، وعلاقته بالآخرين، وهي مواقف لا يلم بها إلا من كان على صلة وقرب من الشاعر، وهذه ميزة وفرت على البحث مؤونة البحث والسؤال.

- 6 -

من الطبيعي جدا، بل من المتوقع أن يتحدث الباحث عن القص أو بناء الشعر على منحى القص، ولكنه أرجأ ذلك إلى آخر الكتاب، وكأنه أراده أن يكون مسك الختام سبقه إلى ذلك الدكتور محمد حسن عبد الله، في قراءته النقدية لديوان (... وعادت الأشعار) المنشور في مجلة العربي (العدد 485) وهو من الدراسات التي اعتمد عليها الباحث غير مرة، وفيه أشار إلى أن «القص يفرض تقاليده من عناية ببعض التفاصيل، ومقاربة الواقع، وتراتب مراحل الحدث النامي، وربط النهاية بالبداية» وهذا ما تحقق في عدد من قصائد هذا الديوان، وغيرها من دواوينه الآخرين، وقد أشار الباحث إلى ذلك، ولكن باختصار واقتضاب، مكتفيا بالاشارة إلى ما كان في نص (ندم - 1964) وفي (الليل يذوب الجليد) و(ليلة في لندن) و(حكاية الساعة

السابعة) وغيرها من النصوص التي تؤكد طبيعة القص والحكاية التي يميل إليها الشاعر «معمقا إياه بإيلاء العناية للحوار بين الشخصيات، وإضفاء الجو الحكائي، وتحديد الأطر العامة للحدث» (ص109).

أو تقوم على حوارية تعتمد «على جمل مكثفة متبادلة، تكفلت بتقديم قصة قصيرة استوفت شروطها الأساسية: بداية ووسطا ونهاية بالمكان والزمان والشخصيات الموجهة أو الصانعة للحدث والمضمون الهادف» (ص110).

هذا على وجه التقريب ما قاله الباحث عن طبيعة القص في شعر السبتي، وكنت أتوقع أن يكون موقفه هذا أميل إلى التوسع والإفاضة بحكم أنه قاص وروائي، ولكنه آثر السير على النحو الذي سار عليه في التعامل السابق مع مختلف اتجاهات الشاعر ومضامين شعره.

-7-

مثلما جاءت دراسة الباحث مقاربة قائمة على شيء من النقد تأتي قراءتنا هذه عرضا يقوم على شيء من المقاربة، وعلى شيء من النقد سليم، وفي ما هو خلاف ذلك، ويأتي كلا منا على لغة الباحث خاتمة لهذه القراءة.

تمتاز لغة الباحث بالبساطة والسهولة، واليسر، والوضوح إن في اختيار اللفظ، أم في صياغة التركيب، وهذا أمر مطلوب، ومتوقع من قاص وروائي لم يتعود على لغة البحث التي تتطلب شيئا غير ما تتطلبه لغة القصة والرواية، ولهذا تمتع الباحث بقدر من الحركة كبير في التعامل اللغوي متأثرا في ذلك بثلاثة أمور؛ أولها طبيعته القصصية والروائية كما قلنا، والثانية اعتماده على المنهج التأثري الذي لايخضع لمعيار في التعبير عما يريد الباحث أو الناقد، والأخير تحرره من قيود المنهج العلمي الذي يقيد الباحث ويشترط في لغته الاقتصاد والتقنين ظهرت هذه التأثيرات أوضح ما تكون في حديثه عن فضاء السيرة الذاتية، حيث بدا ولعه الكبير بمحاورة الشاعر، وذكر كثير من الجزئيات الخاصة بتاريخ علي السبتي وحياته. كما ظهرت في بعض القضايا اللغوية والنحوية التي تكاد تمثل ظاهرة في أسلوب الكاتب، منها على سبيل المثال ميله إلى إعادة ضمير الغائب على متأخر، كقوله (ص248: « في معرض رصده للثقافة يشير د. محمد حسن عبد الله» و(ص 46):« في عمله الإبداعي الأول لم يعن علي السبتي..» و(ص53): «في رصده للفوارق الطبقية يقول على لسان فتاة ...» وغيرها... وهي إن جازت في القصة والرواية لم تجز في البحوث والدراسات.

ومنها أيضا ميله إلى التخلص من حروف العطف والربط والتعويض عنها بالخط المائل تارة، مثل: النفعية/ الوصولية (ص57) والتسليم بالأمر الواقع/ المتردي (ص57 أيضا) وبما تمخضا عنه من أحداث/ حروب/

تحـولات (ص66) و: وفق لأن يجـود أدواته / مـزاياه (ص79).. وغـيـرها أو يعـوض عنـها بالفـاصلة تارة أخـرى على نحـو قـولـه: «بسـاطة، وضـوح، عـفـوية، تجـديد» (ص72)... إن استخدام الخط المائل هنا أو الفاصلة لا يزيدان في جـمـال الطبـاعـة، ولا يعوضان عن الواو، تلك الأداة الجميلة التي صنعتها العربية لتوافق تسلسل الكم، ومقتضيات التفكير.

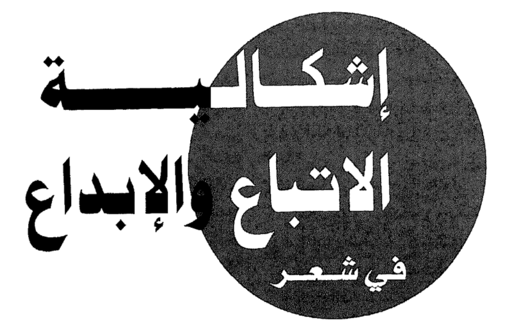
ولعل من هذا القبيل أيضـا وقـوع الباحث في عدد من العثرات اللغوية الشـائعـة التي يمكن أن تقـبل فـي فن القـصـة، ولكن بديلهـا الفـصـيح هو الذي يجب أن يحل محلها في البحث الأدبي، منهـا على سـبـيل المثـال اسـتـخـدام اسم الفـاعل (الملفت) أو (الملفـتـة) (ص 84 و88 مـثـلا) والصواب: اللافت أو اللافتة.

وقوله: في حين (ص50 و71 و106) والصـواب: على حين، وكذلك إدخال الـ على بعض (ص 90 مـثـلا) والصـواب حـذفهـا. وقوله: من تأثير على فـهم الواقع (ص101) والصـواب: من تـأثيـر في فـهـم الواقع. وقـولـه: تعني بالتفاصيل (ص93) والصواب: تعنى. وقوله: وقد نفذ معينه (ص92) والصـواب: نفـد مـعـينه، بل: نـضب مـعـينه. وقـولـه: حـاذفـا اسـم المنادى عليه، والصواب: بحذف عليه، وقوله: آخذه بركاب بعضـهـا البعض (ص90) والصـواب: آخـذة بـعـضـهـا بركـاب بعض...

-8-

بفعل من تأثير المنهج التذوقي مال الباحث إلى دراسة أجزاء من ظواهر عامة، وكدراسة علاقة المرأة بالرجل بدلا من دراسة ظاهرة المرأة وموقف السبتي منها، وكذلك دراسته بعض أجزاء الظاهرة السياسية، والظاهرة الوطنيـة، والظاهرة القـومـيـة... ولكنهـا، على الرغم من ذلك جـاءت لمحات تحمل دلالاتهـا على الروعة، والحسّ الجـمـالي الصـادق، وقـوة الشـعـور.. وحسن التعليل في كثير من الأحـيـان... وهذه أمـور تسـجل للباحث، وهي مما قد يعجز غيره من الدارسين عن الإتيـان بمثله، لأنهـا نتاج صداقة حميمة، ومعرفة دقيقة، وهي من هنا مـفـاتيح للآخـرين تسـاعـدهم بكل تأكـيـد على ولوج العوالم الكبيرة لشعر السبتي.

كمـا يسجل للباحث، عدا ما قلناه عن لغته، تلك العفوية والتدفق اللغوي في رصـد المضـامين، والحديث عن السيرة الذاتية للشاعر، ورصد أبرز الظواهر الأسلوبية والفنية، بما يجعل الكتاب جديرا بالقراءة والتقدير.



بدوي الجبل

دراسة أدبية - بقلم: عبد الهادي صافي

يشعر الباحث بالرهبة حين يكتب عن شعراء عظام وأدباء كبار، خاصة إذا أراد أن يتعمق في بحثه عنهم وعن عالمهم الشعري، لأنه يخاف ألا يكون موفقا في أحكامه الأدبية وغير مصيب في نقده وتحليله. وهذا ما أشعر به وأنا أحاول تحليل شعر بدوي الجبل شاعر العربية الكبير، متبينا فيه جانب التقليد والاتباع وجانب التجديد والإبداع.

وبدوي الجبل لقب غلب على الشاعر (محمد سليمان الأحمد) وهو من شعراء الشام المحدثين ومن أعلامها المشهورين، وثالث ثلاثة احتلوا «المحل الأرفع» في ميدان الشعر في سورية وهم بدوي الجبل وعمر أبو ريشة ونزار قباني.

أنطلق في دراستي للجانب التقليدي في شعر بدوي الجبل من فقرتين للأستاذ أكرم زعيتر الذي دبج مقدمة ضافية لديوان الشاعر تتحدث إحداهما عن نشأته وتكوينه الثقافي وأثر البيئة في صقل موهبته، يقول في الفقرة الأولى: «.. وعلى أن العبقرية الشاعرة من صنع الله، ونفحة العلي الأعلى، فإن منجمها البيت الذي فيه نبتت، وصيقلها البيئة التي فيها ترعرعت، فالشيخ سليمان الأحمد (والد الشاعر) كان من أعلام الديار الشامية، فقها وأدبا.. مبجلا في قومه وبيته مثابة لرواد الفضل،

يرتل القرآن الكريم، ويجود الشعر.. والولد (محمد) ما تتلمذ في حداثته لمدرسة ابتدائية وإعدادية في اللاذقية على قدر ما تتلمذ لأبيه في ديوانه الذي تعبق منه طيوب الشاعرية حتى ليجيء أولاده الثلاثة: محمد وأحمد وفاطمة شعراء». والفقرة الثانية التي جاءت في مكان آخر من المقدمة الرائعة يتحدث فيها عن الدواوين الشعرية التي قرأها والكتب الأدبية التي درسها فقد قرأ «شعر المتنبي والرضي والبحتري وأبي تمام ودرس القرآن الكريم والحديث ونهج البلاغة، وقرأ الأغاني والأمالي وآثار الجاحظ والتوحيدي» فاختزن عقل الفتى ما قرأ وحفظ، وصار ذلك من موروثه الأدبي، الذي منح شعره قوة في الأسلوب ومتانة في الصغر، وقد عرف عن الشاعر منذ نشأته الأدبية أنه لم يعرف «القرزمة»، والتجارب الفنية الغضة، وإنما جاء شعره منذ البداية جيدا قويا، متجاوزا مبادئ النشوء والتطور والارتقاء في الشعر «وتمردت عبقريته على هذا الناموس ناموس التدرج» كما يقول الشيخ عبدالقادر المغربي في مقدمة ديوان البدوي الأول الذي نشر عام 1925م، ونظرا لقوة أسلوبه صار عضوا في المجمع العلمي بدمشق وهو في سن مبكرة. ونستطيع أن نقول بعد ذلك إن بيئة الشاعر الثقافية والأدبية أثرت تأثيرا بالغا في اتجاهه الشعري ولذلك نجد السمة البارزة في شعره هي تقليد كبار الشعراء في العصور المتقدمة، واتباعه لنهجهم وطريقتهم في صياغة الشعر، فكان في بعض الأحيان يتشبه بهم وبمطالع قصائدهم، وينحو نحوهم في الوقوف على الأطلال ومخاطبة الديار:

لا تسلها فلن تجيب الطلولُ
المغاوير مثخنٌ وقتيلُ
موحشات يطوف في صمتها
الدهرُ وللدهرِ وحشةٌ وذُهولُ

فابتداء القصيدة على هذا الشكل الجاهلي يعد مظهرا من مظاهر التقليد والاتباع عند الشاعر، وثمة قصيدة أخرى تؤكد هذا المنحى الفني عند بدوي الجبل يقول في مطلعها:

عفَتْ الديارُ وأنكرت قُصَّادَها
حيّا الحيا تلك الديارَ وجادها
أبلَتْ بشاشَتَها الخطوبُ وأقصدَتْ
فرسانها وتخرّمت أجوادها
حييتهن منازلا مهجورة
سبت المنية هندها وسعادها
وحبست فيهن المطي مسائلا
عن أهل ودك نؤيها وثمادها

فأنت ترى في هذه الأبيات المقدمة الطللية الجاهلية بكل خصائصها وعناصرها الفنية ومفرداتها وأسلوبها.

ولم يقتصر التقليد في شعر البدوي عند هذا الحد، وإنما تجاوزه إلى مقاربة الشعر الجاهلي والأموي والعباسي في ألفاظه ولغته وصوره، حتى إنك لتشعر وأنت تقرأ قصائده بروح الشعر القديم تحلق في فضائها وأجوائها، اقرأ هذه الأبيات

في رثاء الزعيم الوطني «سعد الله الجابري» لتلمس بنفسك أثر المتنبي فيها واضحا قويا:

سأل الصبح عن أخيه المفدى
أيها الصبح لن تشاهد سعدا
غيّب الدهر من سيوف معدٍّ
مشرفيا حمى وزان معدّا
كلما عارضوا الصوارم فيه
كان أمضى شبا وأصفى فرندا

وفي القصيدة نفسها نقع على بيت (يتناص) - كما يقول الحداثيون - مع بيت لبشار بن برد وذلك حين يقول بدوي الجبل:

طلعة تفرح العيون وتسبيها
وتغزو القلوب كبرا ومجدا
وحديث كأنه قطع الروض
تنوعن أقحوانا وورداً

وبيت بشار المشهور هو:

وكأن رجع حديثها
قطع الرياض كسين زهرا

وفي بيت آخر للبدوي نظر فيه إلى بيت بشار القائل:

ولا تجعل الشورى عليك غضاضة
فريش الخوافي قوة للقوادم

أما البدوي فيقول:

وقل للذي جافى على القرب أهله
رويدك تقوى بالخوافي القوادمُ

وعلى طريقة أبي تمام في تجسيد المعاني المجردة يقول:

ضرب الظلمَ ضربةً رنحته
فتداعى مزمجرا فتردّى

وهذه الصورة تسجل لأبي تمام في التاريخ الشعري. وثمة صور كثيرة وتعابير أخرى اقترب فيها شاعرنا من شعرنا القديم، وإن ذلك لا يعد - في رأيي - عيبا فنيا بقدر ما يعد مزجا بين ألوان مختلفة قديمة وحديثة، وإفادة من الموروث الثقافي، فإن (التناص) يثري العمل الفني ويخصبه على أي حال، وقد عرف علماء البلاغة القدماء هذا النوع من المقاربة والتداخل في الصور الشعرية والتراكيب الفنية بين القديم والحديث، فهذا ابن سنان الخفاجي في كتابه «سر الفصاحة» يعرّفه على أنه «حضور القدماء في شعر المحدثين».

وقد أكثر الشاعر البدوي من استعمال المفردات وأدوات الحرب القديمة التي ماتزال تحتفظ بدلالاتها التاريخية كالرمح والصارم والسمهري.. إلى جانب مفردات الصحراء العربية التي هام بها الشاعر حبا ووجدا، والتي تذكرنا بماضينا المجيد وترمز إلى جذورنا وتاريخنا المشرق، فقد تردد في شعره ذكر: النجيب والكثبان، والمهاة، والديب، والرمال، والفيافي والهجير والسراب، كما وردت في شعره ألفاظ جاهلية نادرة الاستعمال مثل: الصحاصح للأرض المستوية والسخاب للقلادة والنقد - بفتح القاف - للغنم الهزيل والشعوب - بفتح الشين - للموت، واستخدام مثل هذه الألفاظ الغريبة تدل على سعة معجمه اللغوي وغزارة محصلته الأدبية، واطلاعه على الشعر العربي القديم وقد ضم ديوانه بعض

الجموع الشاذة في اللغة على نحو يذكرنا بالمتنبي.

لقد أحب بدوي الجبل التراث العربي، ونظر إليه نظرة تقدير وتبجيل «فأضحى في نسجه وفي متانة أسلوبه يلحق بأسلوب أبي تمام والمتنبي، بل يكاد يسعى إلى التشبه بهما والتحليق وراءهما، حتى يبلغ أمانيه العالية، ويتوج هامته بإكليل من الشعر الفحل» (الشعراء الأعلام في سورية د. سامي دهان ص 239).

إن دراسة نزعة التجديد في شعر البدوي وهي الجانب الآخر لشعره تجعلنا نبحث في الموضوعات التي تطرق إليها، فنجد منها موضوعات قديمة تنتمي إلى العصور الأدبية القديمة مثل الفخر والغزل والرثاء، مما يظن - عند مطالعتها - أنه من الشعراء المقلدين ورائد من رواد المدرسة الكلاسيكية في الأدب أو الكلاسيكية الجديدة في أحسن الأحوال، وهذا ما ذهب إليه معظم الأدباء المعاصرين الذين أرخوا لشعره وبينوا سماته الفنية. ولكن النظرة الفاحصة التي تتجاوز الظاهر وتتوغل في العمق والباطن ترى أنه تناول هذه المضامين القديمة في الشعر تناولا فذا وفريدا، إن البدوي أخذ من الشعر القديم أغراضه وأبوابه ولكنه جدد في معانيه وطريقة تناوله لهذه الأبواب والأغراض فقد كان مجددا مبدعا في صوره الشعرية وفي تراكيبه الفنية ووسائله التعبيرية. صحيح أن موضوع الرثاء موضوع تقليدي غير أن البدوي مزج في هذا الفن فنونا كثيرة وموضوعات متعددة، فمرثية البدوي عالم خاص به تجد فيها المدح والفخر وتجد المعاني الوطنية والقومية، وتقع فيها على أفكار ومفاهيم جديدة لم تكن معروفة في فن الرثاء من قبل، فتخرج المرثية بذلك عن كونها وصفا لأخلاق المرثي وشمائله الكريمة إلى عالم أرحب وأفق أوسع وفضاء أكثر امتدادا فتشمل النواحي الوطنية والقومية والسياسية في المرثي وتشمل الهموم الذاتية والنفسية لدى الشاعر ويمتزج الخاص بالعام والوطني بالقومي والسياسي بالاجتماعي. إن قصيدة الرثاء أشبه شيء باحتفالية كبيرة يقدمها للمرثي تتجاوز هذه العواطف الضيقة المعروفة والمسبوقة التي نحسها في شعر الرثاء إلى مشاعر إنسانية ووطنية وقومية ولواعج وعطور تنصهر كلها في قصيدة الرثاء، وهذا هو الجانب الإبداعي الذي نريد أن نتلمسه في شعره.

إن الشاعر البدوي كان كثير التجديد في الموضوعات والفنون الشعرية القديمة حافظ فيها على الوزن والقافية فحسب، وجدد في روح القصيدة ومعانيها وفكرها وصورها التعبيرية ولغتها الفنية.

لقد ترك شاعرنا لقصيدة الرثاء كل عواطفه الذاتية وأحاسيسه الوجدانية، ثم أطلقها من عقالها فإذا هي روض ينبت الحزن وبستان

تنمو فيه الآلام، ومشتل للهموم والجروح وصرخة عارمة على الاستعمار والطغاة، جاء ذلك كله في توهج شعري وتألق فني يختص بهما بدوي وحده دون سائر الشعراء.

رثى الشاعر زعماء سورية في عهد الانتداب الفرنسي، ورثى زعماء الأمة العربية والإسلامية، وفي رثائه يتجلى لنا دائما ذلك العبقري المتميز على أقرانه، بأسلوب مغاير وروح شاعرية مختلفة. يقول الدكتور سامي الدهان في كتابه أعلام الشعر في سورية: «.. فرثاؤه كذلك من الفخر والمديح والاعتزاز، لا يشبه الرثاء المتعارف عند غيره، وإنما هو أكاليل يقدمها للأبطال ويركزها على ضرائحهم..». اقرأ قصيدته في ذكرى الزعيم الوطني سعدالله الجابري (ص 120) لتلمس تهويمات الشاعر في فن الرثاء الذي اختلط به الخاص بالعام وامتزج الذاتي بالموضوعي، إنني لا أستطيع أن أقدمها إليك كلها فأختصر منها هذه الأبيات التي تمثل مذهب البدوي في الرثاء تمثيلا قويا وأسلوبه في انتقاء الألفاظ واختيار التراكيب واصطفاء الجمل الشعرية كما تمثل طريقته في إبداع الشعر وإنشائه، هذه الأبيات تصور مشاعره الذاتية وتصف نوازعه النفسية التي تآلفت مع الحزن واستجابت للهم، اقرأ هذه الأبيات التي تفنن الشاعر في تصوير الحزن والهم تصويرا جديداً:

إن قلبي خميلة تنبت الأحزان
ورداً ونرجساً وشقيقا
لو على الصخر نهلة من جراحي
راح مخضوضل الظلال وريقا
همي الهم لو تكشف للناس
لأغرى حسناً وراع بريقاً
نجمتي والطريق تيه وليل
ورفيقي إذا فقدت الرفيقا
إن بعض الأحزان يخطب بالمجد
وبعض الأحزان يشرى رقيقا

وموضوع الفخر قديم ولكن الشاعر جدده وطوره وطبعه بطابعه الخاص وميسمه المتميز فإذا ما فخر بنفسه وشخصه فإنما يفخر بالأمة والوطن لأنه واحد من الذين ساهموا في الاستقلال وأبلوا في معركة التحرر، وهو أحد رموز النضال في عهد الانتداب والاستعمار الفرنسي على سورية فقد شُرِّد وعُذِّب من أجل وطنه وأمته، فشعر الفخر لديه تمتزج فيه الأنا بروح الجماعة وضميرها امتزاجا رائعا. هذه الأبيات التي أرويها من قصيدة طويلة في ذكرى البطل «إبراهيم هنانو» وهي مفعمة بالذاتية، وقد اخترتها لأنها تصور نفسية الشاعر وتمثل شخصيته وتصف قوة إحساسه بنفسه ولأنها أيضا تعد من إبداعاته الشعرية وتحليقاته الفنية، وشطحاته الخيالية:

وما ضرني أسرٌ ونفسي طليقةٌ
مجنحةٌ ما كفّ عن شأوها أسرُ
أهدهد من أحزانها كلما ونت
ويسلس بعد المرْي للحالب الدرُّ
أظل على الدنيا عزيزا أضمني

إليه ظلامُ السجنِ أم ضمني القبرُ
وما حاجتي للأفق ضحيان مشرقا
ونفسي الضحى والأفق والشمسُ والبدرُ
وما حاجتي للكائنات بأسرها
وفي نفسيَ الدنيا وفي نفسيَ الدهرُ

لقد ضم في كيانه الدنيا كلها، ونبع من داخله الضحى والأفق والشمس والبدر وهذا كله صادر عن إحساسه القوي بذاته، واعتزازه الشديد بنفسه، يستوعب الكون كله والكائنات بأسرها، إنه صاحب النفس العزيزة الأبية التي ترى في السجن والأسر نعمة وحرية في سبيل الوطن والعقيدة.

لن أطيل الحديث عن المضامين الشعرية التي جدد البدوي في معانيها وصورها لأن الحديث عنها يطول، ولكنني أريد أن أتناول التجديد والابداع في الصورة الفنية وفي المعجم الشعري الخاص بالشاعر والتراكيب التي اخترعها وتفتقت عنها قريحته وعبقريته، والتي تتسم بالجدة والإبداع.

لقد تعقب بعض الأدباء شعر البدوي فوجد فيه مفردات وتعابير اختص بها مثل: «طفولة الروح، واللبانات المنمقة، والإباء المر، والعيون النادمة، واللهفة الحرى، والآثام البريئة، والسراب الأريحي» (الأدب السوري بعد الاستقلال: سيف الدين قنطار)

يقول الأستاذ أكرم زعيتر في مقدمة الديوان «ما رأيت شاعرا عبقر الألم وجمّل الهم، ونضّر الحزن كالبدوي» وقد قدم للأدب العربي صورا فريدة من نوعها، مثل صورة الحزن في هذه الأبيات:

هبيني حزنا لم يمر بمهجة
فما كنت أرضى منك حزنا مجربا
فما الحزن إلا كالجمال أحبه
وأترفه ما كان أنأى وأصعبا
ويا رب أحزاني وضاء كأنني
سكبت عليهن الأصيل المذهبا
وقد تبهر الأحزان وهي سوافر
ولكن أحلاهن حزن تنقبا

وأستطيع أن أدلك على الصور المستحدثة والمخترعة في الأبيات السابقة - دون أن أشرحها لك شرحا بلاغيا لأن ذلك يفقدها قدرا كبيرا من جمالها وروعتها، أشير إلى هذه الصور الفريدة:

(حزن لم يمر بمهجة - فما الحزن إلا كالجمال، ويا رب أحزاني وضاء كأنني أسكبت عليهن الأصيل المذهبا - وقد تبهر الأحزان وهي سوافر).

وصورة الطفولة من الصور النادرة في الشعر العربي، أهداها الشاعر لديوان العرب، ليضيف إلى فنونه فنا جديدا هو شعر الطفولة، فقد أبدع قصيدة متوهجة ومتألقة كانت غناء للطفولة وبراءتها وجمالها، وهي جديدة على الأدب العربي بهذه الألوان الفنية وبهذا الانفتاح وبهذا التصوير الممتزج بعاطفة إنسانية سامية، وبمعان مخضلة بالشذا، وبهذا النفس

الشـعـري الحلو المنسـاب انسـيـاب الجدول الرقـراق في الخميلة الغناء، وهذه القصيدة فيها من لواعج الغربة وبرحـاء الحنين إلى الوطن مـا فـيـهـا وهي مـهـداة إلى حفـيـده مـحـمـد أثناء إقامته في جنيف بسويسرا. إنني لا أتحدث عن شعر الطفولة كمضمون وكغرض شعري ولكنني أتحدث عن تفـرد البـدوي في تقـديم صـورة جديدة عن الطفولة:

ويا ربّ من أجل الطفولة وحدها
أفض بركات السلم شرقا ومغربا
ورد الأذى عن كل شعب وإن يكن
كنودا وأحببه وإن كان مذنبا
وصن ضحكة الأطفال يا رب إنها
إذا غردت في موحش الرمل أعشبا
ويا رب حبب كل طفل فلا يرى
وإن لج في الإعنات وجها مقطّبا
وهيئ له في كل قلب صبابة
وفي كل لقيا مرحبا ثم مرحبا
ويا رب: إن القلب ملكك إن تشأ
رددت محيل القلب ريانَ مخضبا

فـهـذا النداء للخـالق سـبـحـانه وتـعـالى: (يا رب) المتكرر في هذه الأبيـات يعكس نفس الشـاعـر الخـاشـعـة المؤمنة المتـصلة بالله والمتعلقة بقدرته ولطفه. والصورة الثالثة التي نقف عندها تمثل التجديد والإبداع في شـعـر بدوي الجبل، هي صورة الحنين والاغتراب، فقد جاءت على الشاعر أحداث جسام اضطر بها إلى هجرة وطنه فقد قضى سنوات طويلة في جنيف بسويسرا، وهناك بث الوطن أروع قـصـائده، وأهدى شعر الحنين أشجى أشعاره، إنه لم يقـدم إلينا الصـورة الشـعـرية المستحدثة التي لم نألفها في الشعر العربي قديمه وحديثه فحسب ولكنه قدم لنا هذه الروح المجنحة الشاعرة التي تحلق مع الغـيـوم، وتحـتـرق بشعلة الشعر الخالدة:

وفـاء كـمـزن الغـوطتين كـريمُ
وحب كنعـمـاء الشـآم قديمُ
وشعر كآفاق السماء تبرجت
شموسٌ على أنغامه ونجوم
تطوفني الأشعار شرقا ومغربا
ولكن قلبي بالشـآم مـقـيم
ولا نال من قدري اغتراب وعسرة
يصان ويغلى الدر وهو يتيم
وللمـجـد أعـبـاء ولكنهـا منى
وللمكرمات الغاليات هموم

في الأبيـات السـابقـة تآلفت الأغـراض الشـعـرية مع بعـضـهـا البعض، نلاحظ الحب والوفاء للشآم ونجد الفخر بالشعر والشاعرية إلى جانب الشعور بألم الغربة والحنين إلى الشام والغوطتين.

وأخيرا أقدم هذه الصورة المتفردة بخصائصها وعناصرها عن المرأة التي يلفها شيء كثير من الغموض وتكتنفها أشياء كثيرة من الأسرار والرمـوز ولكنني لن أروي لك إلا الأبيات التي تبدو واضحة جلية:

من نعـمـيـاتك لي ألف منوعـةٌ
وكل واحـدة دنيـا من النور
رفعتني بجناحي قدرة وهوى
لعالمٍ من رؤى عينيك مسحور

وزار طيـفك أجـفـاني فـعـطرها
يا للطيوف الغريرات المعاطير
طيوبها في زيارات الرؤى نزلت
من مقلتيّ على أصفى القوارير
كـأن همـسك في رياه وشـوشـة
دارَ النسـيمُ بهـا بين الأزاهيـر
تندى البراءة فيـه فـهو منسكب
من لغو طفل ومن تغريد عصفور

لقد فاضت هذه الأبيات بالمفردات الشاعرية وبالتعابير الجديدة التي هي ملك بدوي وحده حيث أغرق في استخدامها مثل: النور - الطيوف - الطيوب - الرؤى، كما فاضت الأبيات بهذه الموسيقى المترفة في اللفظ والوزن والقافية.

ويمكنني الآن أن أختم حديثي وأنا مطمئن أشد الاطمئنان إلى الحكم النقدي الذي أذهب إليه، وهو أن بدوي الجبل لم يكن مقلدا، ولكنه كان مجددا إلى أبعد حدود التجديد في مضامينه وصوره ومعانيه؛ ففنون الرثاء والفخر والغزل لم ينسج فيها على منوال الأقدمين، وإنما اتخذ له فيها منهجا جديدا وأسلوبا فريدا في المعاني الحديثة والمشاعر العصرية، إنه لم يكن كلاسيكيا ولا كلاسيكيا جديدا ولا رومانسيا كما يزعم النقاد وإنما كان مدرسة وحده وكان فوق هذه المدارس الأدبية جميعها، لقد اختصرها كلها في قارورة شعره ثم رشها في الفضاء فإذا هي قصيدة بدوي الجبل المتفردة في سموها وعبقها وعبقريتها وخصوصيتها.

إن الشاعر الفذ لا تضمه مدرسة شعرية ولا مذهب فني فهو موجد هذه المدارس ومنشئ هذه المذاهب، وعلى أساس شعره تتأصل المدارس ومن شعره تستمد المذاهب والاتجاهات.



الكويت

● إعداد: زينب رشيد

١١ سبتمبر: الحوار المقطوع بين الشرق والغرب

● الإعلان عن جائزة ألكسندر أوناسيس الدولية في التأليف المسرحي.

● جوائز.. لقاءات.. أخبار ثقافية

● في إطار الأمسيات الأربعائية التي تقيمها الرابطة قدم الدكتور مصطفى عراقي الأستاذ بكلية التربية الشاعر والكاتب والباحث محمد يوسف في محاضرة بعنوان: ١١ سبتمبر: الحوار المقطوع بين الشرق والغرب اتخذت شكل الحوارية النقاشية، والمداخلات والأسئلة والتساؤلات ذات الإيقاعات المتعددة المتنوعة فكريا ومعرفيا.

وقال يوسف إن انهيار «برج مانهاتن» أحدث شرخا داخل النسيج الحيوي للفجوة العميقة بين دول الشمال المهيمنة تكنولوجيا ودول الجنوب التي تعاني من «متلازمة التخلف والعوز التقني». موضحا أن نظرية «صدام الحضارات» لـ«صمويل هنتنجتون» أصبحت

بتطبيقاتها العملية والعملياتية هي محور الارتكاز للقطبية الأحادية بـ«فكها الإلكتروني المفترس»، وأن وثيقة الـ60 مثقفا أمريكيا (من بينهم هنتنجتون وفوكوياما وبلانكنهورن مؤسس معهد القيم الأمريكية والذي وضع وصاغ الوثيقة تحت عنوان: «رسالة من أمريكا.. لماذا نحارب؟»). صارت «المسوّغ المعلن للحرب ضد الإرهاب وفقا للمنظور الأمريكي قيميا وأخلاقيا مع اتسامها بالصفة الكونية أو العولمية عبر ترويجها في «الشبكة العنكبوتية» على امتداد القارات الخمس.

وترتكز الوثيقة على مبادئ خمسة تتلخص في:

1- أن البشر يولدون أحرارا متساوين في الكرامة والحقوق.

2- أن الشخصية الإنسانية هي الفاعل الرئيسي في المجتمع وأن دور الحكومة هو حماية الشروط التي تصون الازدهار الإنساني.

3- أن البشر لديهم نزوع طبيعي إلى البحث عن حقيقة الغاية النهائية من الحياة.

4- أن حرية الضمير والحرية الدينية لا يمكن انتهاكها من قبل أي إنسان.

5- أن القتل باسم الله يتناقض مع الإيمان بالله ويعد خيانة عظمى نظرا لعالمية الإيمان الديني.

وقد فنّد الباحث الخلط بين الموقف الديني والموقف الأخلاقي من جهة والموقف البراجماتي الجيو-سياسي من جهة أخرى مبينا خطورة القيم الأمريكية التي تتحكم في «القرية الكونية».

ثم عرض للوثيقة الأمريكية الأخرى التي يعارض فيها 120 مثقفا أمريكيا الوثيقة الأولى، حيث تتمحور رؤية الوثيقة الثانية حول ضرورة الفصل بين القيم داخل المجتمع الأمريكي وبين السياسة الخارجية التي تعتمد على:

- منطق القوة والمصلحة الصريحة.

ومن أبرز الموقعين على الوثيقة الثانية: المؤرخ هوارد زن الذي يدعو إلى كتابة تاريخ الولايات المتحدة بصورة تعيد الاعتبار إلى الفئات الأمريكية المغبونة؛ والروائي جورفيدل المعارض لوجود أية سلطة مؤسساتية.

كما أشار المحاضر إلى آراء طائفة من المفكرين الأمريكيين الناقدين لاستراتيجية «محور الشر» حسب الطرح الأمريكي ومن بينهم تشومسكي صاحب كتاب «ثقافة الإرهاب» وفلنكستين صاحب كتاب «صناعة الهولوكوست».

ثم تناول ثلاثية:

- حوار الحضارات
- حوار الثقافات
- حوار الأديان

وهي الثلاثية التي يتبناها اليونسكو، وتناول كذلك أبرز الأفكار في «الإعلان العالمي للتنوع الثقافي» الذي اعتمده المؤتمر العام لمنظمة اليونسكو في الدورة الحادية والثلاثين لمؤتمرها العام في أكتوبر 2001م والذي يؤكد على اقتناع منظمة اليونسكو بأن «حوار

الثقافات بشكل أفضل ضمان للسلام رافضة رفضا باتا قاطعا مقولة النزاعات المحتمة بين الثقافات والحضارات» !!

وذكر الباحث أن «روما الجديدة» تعتبر العولمة هي «الأمركة» كما يذهب «توماس فريدمان» في كتابه «السيارة ليكساس وشجرة الزيتون»، وأن من بين أسباب انقطاع الحوار بين الشرق والغرب:

- تناقض الرؤية الأمريكية بين نداءاتها بتنوع وتعددية الحضارات والثقافات شكليا، ثم تهميش هذه الدعوة والإطاحة بها عبر تقسيم «القرية الكونية» إلى محورين:

- «محور الشر» كما تراها القطبية الأحادية، والمحور الذي يقف ضد الإرهاب عبر ثنائية «مع»، و«ضد».. فمن لا يؤيد «الفك العولمي المفترس» في طرحه فهو يقف مع الإرهاب.. ومن يتجاوب معه فهو يحارب ضد «محور الشر»..؟!

- طغيان البراجماتية التي تحرك القطبية الأحادية.

- عدم تمكين «الآخر» من الحوار مع القطبية الأحادية داخل دائرة الندية والتكافؤ.

- هشاشة «جبهة الفرانكفونية» التي تحاول مقاومة الهيمنة الفوقية لـ«الفك العولمي المفترس».

وقد اتسمت الحوارات والمداخلات التي أعقبت المحاضر بالثراء والخصوبة حيث تحدث **الدكتور رجا سمرين** عن سيرورة «العولمة» عبر التاريخ منذ مصر الفرعونية وإلى اليوم مرورا بالحقب التاريخية التي برزت فيها القوى المسيطرة هيمنة وتحكما: الهكسوس، والفرس، والرومان ومن على شاكلتهم.

وعرج **الدكتور خليفة الوقيان** على القوى المتطرفة التي تسيء إلى الدين الإسلامي عن طريق تسييسه مطالبا بوجوب إظهار الإسلام على جوهره وحقيقته، ومن ثم فإن «علينا إصلاح أنفسنا قبل أي شيء آخر».

أما **الدكتور سليمان الشطي** فقد ارتكز في طرحه الحواري على أهمية تقييم الخمسمائة عام الأخيرة في الثقافة والفكر والعلم الغربي من جانبنا نحن العرب، والانتباه إلى أن المشكلة المحورية التي ينبغي لنا إدراكها هي أن الحضارة الغربية ترفض التحليل الذي نقدمه لأفكارها وأنها ترفض الحوار معنا أصلا.. وأن الغرب يحاور ذاته فقط.. وهذه هي القضية.

وطرح **الناقد نذير جعفر** سؤالا بل تساؤلا مفصليا هو:

- ما جدوى الحوار مع الغرب.. والصورة هكذا: هيمنة فوقية بأسلحة إلكترونية ذكية؟

وختم الشاعر محمد يوسف الأمسية مستشهدا بعبارة «النفري»: «إذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» مع إضافة تعديل عليها: لقد ضاقت الرؤية وضاقت العبارة أيضا.. وصدقت نبوءة الروائي الفرنسي ميشيل سوكيه في روايته: «بابل ذات صباح.. مانهاتن ذات مساء».. فلم تبق إلا غابة الجحيم حيث «عويس» و.. متاهته الأبدية.

الإعلان عن جائزة ألكسندر أوناسيس الدولية

أعلنت مؤسسة ألكسندر أوناسيس (اليونان) عن المسابقة الثالثة لجوائز أوناسيس الثقافية، في مجال التأليف المسرحي، وهذه المؤسسة الخيرية تمنح ثلاث جوائز تقدم في أثينا في الربع الأخير من عام 2005م.

الشروط:

1 - قيمة الجوائز: الأولى 1150 ألف يورو / والثانية 100 ألف يورو / والثالثة 75 ألف يورو.

2 - آخر مهلة لقبول الطلبات هي 30 يونيو 2003، وترسل المشاركات إلى سكرتارية الجائزة حسب العنوان التالي:

Secretat iar of the Onassis International
Prizes: 7, Es chinou Str.,
10558 Athens, Greece
Tel. 0030103713000 Fax: 0030103713013

للاستعلام عن الجائزة: Email: pubrel@onassis.gr

3 - يقدم كل كاتب مسرحي مشارك مسرحية واحدة فقط. ترسل ثلاث نسخ مطبوعة بالبريد. واحدة من هذه النسخ فقط تتضمن اسم صاحبها ومعلومات عنه، بينما تحمل النسختان الأخريان فقط عنوان المسرحية. وتعطى المسرحية رقما وتاريخا خاصين بها.

4 - يرفق المؤلف بمسرحيته ما يلي:

أ - سيرته الذاتية وأنشطته المسرحية.

ب - شهادة من الهيئة المسرحية في بلده أن مسرحية واحدة على الأقل من تأليفه قد أخرجت للمسرح لفرقة محترفة، أو شهادة من معهد مسرحي أو ناقد مسرحي أو دراماتورج تؤكد أهلية المسرحية للمشاركة.

ت - تعهد من المؤلف بأن مسرحيته أصيلة، ولم يسق نشرها أو عرضها على المسرح وأنها لم تعتمد في السيناريو على فيلم أو عرض تلفزيوني.

ث - تصريح من المؤلف بإمكانية رؤية مسرحيته بعد المسابقة من قبل جهة ثالثة لأغراض البحث والنقد والتقييم أو غير ذلك.

ج - تصريح من المؤلف بقبوله دون شروط المسابقة الواردة في الإعلان.

5 - أنواع المسرحيات المقبولة للمشاركة:

جميع أنواع الدراما ذات الحجم المعتدل ولا تقبل الأوبرا الموسيقية والأوبرتات والبانتوميم والأشياء المقتبسة.

6 - اللغة: تكون المسرحية مكتوبة بإحدى اللغات التالية: الإنجليزية / الفرنسية / الألمانية / اليونانية / الإيطالية / الأسبانية.

7 - الترجمة: إذا لم تكن المسرحية مكتوبة أصلا باليونانية أو الإنجليزية أو الفرنسية، فيجب إرفاق ترجمة لها باليونانية أو الإنجليزية وعلى مسؤولية مؤلفها. وتخضع للتحكيم من اللجنتين.

8- اختيار المسرحية الفائزة.

بعد إجازة المسرحية من اللجنتين الأولى والثانية ترفع للجنة ثالثة حيث تتقرر النصوص الفائزة من جهة محايدة من داخل اليونان أو من خارجها، ويعطى المؤلفون المرشحون للمرحلة النهائية علما بذلك بعد سنة من تسليم المادة.

9- يقام حفل خاص لتسليم الجوائز للفائزين في أثينا بدعوة خاصة.

10- حقوق الطبع: يحتفظ المؤلف بجميع الحقوق لمسرحيته باستثناء ما يلي:

أ- إمكانية طباعة ألف نسخة من كل مسرحية فائزة باللغة اليونانية والإنجليزية وتوزيعها مجانا على الرسميين والنقاد.

ب- القراءة العامة (الحرة) للمسرحية خلال حفل منح الجوائز بأثينا.

ث- عرض فيلم فيديو من قبل المسرحية لحفل التوزيع في أي وقت تشاء.

11- دفع قيمة الجائز يكون كما يلي: نصف المبلغ يدفع في حفل توزيع الجوائز والنصف الآخر بعد 3 أشهر من الحفل.

12- موضوع المسرحيات: يجب ألا يتعرض موضوع المسرحية للقيم الإنسانية، ولا تقبل المسرحيات ذات الموضوع المحلي الطابع. ويحق للمؤسسة حجب الجائزة إذا لم يتوفر في المسرحيات المشاركة مستوى مسرحي رفيع.

13- تحتفظ المؤسسة لوقت محدد بالنصوص المسرحية الفائزة أو المميزة لأغراض التوثيق. وبالنسبة للمسرحيات غير الفائزة يتم التصرف بها حسب إرادة مؤلفيها عند تسليم النصوص.

■ أخبار ثقافية

الاحتفال بتكريم الشاعر سعدي الشيرازي

بالتعاون بين رابطة الأدباء والمستشارية الثقافية لسفارة الجمهورية الإسلامية الإيرانية تم الاحتفال بتكريم الشاعر سعدي الشيرازي، وقد ألقيت فيه الكلمات التالية:

1- كلمة سعادة السيد عبد الله خلف أمين عام رابطة الأدباء في الكويت.

2- كلمة سعادة السيد علي جنتي سفير الجمهورية الإسلامية الإيرانية في الكويت.

3- كلمة الأستاذ الشاعر عبد العزيز سعود البابطين رئيس مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري.

4- كلمة الأستاذ عبد الفتاح قلعةجي الأديب والكاتب السوري.

5- كلمة الأستاذ شاكر شاهدي الشاعر والكاتب الإيراني.

6- قصيدة الأستاذ عبد العزيز العندليب الشاعر الكويتي.

تكريم الأديبة ليلى العثمان

دعيت الأديبة ليلى العثمان إلى المشاركة في عدد من الفعاليات الثقافية في كل من لبنان (حفل تكريم مجلة الشرق) والبحرين (الملتقى الثقافي الأهلي) وطرابلس (الندوة الثقافية) ومعرض الكتاب الخليجي في الكويت.

وقد تحدثت الأديبة حول تجربتها في الكتابة القصصية والروائية وما واجهته من ظروف ومشكلات لم تمنعها من متابعة مشروعها الثقافي.

وقد حصلت العثمان على جائزة البروفيسور جورج طربيه (سعفة الثقافة) تقديرا لأعمالها القصصية والروائية ونشاطاتها الثقافية البارزة.

■ في ذكرى تقسيم فلسطين

أقامت رابطة الأدباء ندوة فكرية في مقرها بمناسبة ذكرى تقسيم فلسطين شارك فيها كل من:

1 - الأستاذ: د. محمد أبو سخيلة، أستاذ القانون الدولي.

2 - الأستاذ: د. مصطفى عايش، أستاذ السياسة والاقتصاد الدولي وقدمها الأستاذ عبد الله خلف.

■ وفد إعلامي جزائري يزور رابطة الأدباء

زار رابطة الأدباء وفد إعلامي جزائري من السادة:

1 - السيد أحمد بوبريق - رئيس تحرير الأخبار في التلفزيون الجزائري وعضو البرلمان الجزائري الحالي.

2 - السيد علي رجايليه - كاتب صحفي في صحيفة «الخبر الأسبوعي».

وقد جرى الحوار حول آخر التطورات في الساحتين الكويتية والجزائرية.

القاهرة

القاهرة ـ محمد الحمامصي

فعاليات القاهرة الثقافية
تندد بالوحشية الإسرائيلية وتناقش مفهوم حوار الحضارات

قبل أن يبدأ العدوان الإسرائيلي الهمجي على المدن والقرى والمخيمات الفلسطينية، ويرتكب المجازر المروعة ضد شعب أعزل يطمح إلى حياة كريمة وآمنة ومستقرة على أرضه، كانت الساحة الفكرية المصرية مشغولة بقضية حوار الآخر ومواجهة حملاته المسمومة وتفنيد اتهاماته الملفقة للحضارة العربية والإسلامية والتي بدأت عقب أحداث سبتمبر في أمريكا، لكن ما أن بدأت الحملة الإرهابية للجيش الإسرائيلي على الشعب الفلسطيني، حتى بدأت كل الفعاليات والكتابات سواء كانت أدبية أو ثقافية أو سياسية أو اجتماعية.. إلخ تندد بالوحشية النازية للكيان الصهيوني على الأراضي الفلسطينية التي أعاد احتلالها، حتى ليصعب حصر هذه الفعاليات والكتابات، لكنها اتفقت جميعها على المطالبة بتجميد كل أشكال التعاون مع إسرائيل وقطع جميع أشكال التطبيع معها، مثال ذلك مؤتمر الثقافة الجماهيرية للقصة القصيرة الذي عقد بمحافظة الإسكندرية حيث طالب المحاضرون فيه بتجميد العلاقات السياسية مع إسرائيل وقطع جميع أشكال التطبيع معها، كما أدانوا الموقف الأمريكي المتواطئ والمؤيد للعدوان الإسرائيلي على الأراضي الفلسطينية.. ومن جانب آخر استمرت الفعاليات التي تحاول الوقوف على آراء الآخر ومناقشتها رافضة فرض الآخر لحضارته واستعلاء ثقافة وحضارة معينة على أخرى..

الإسلام وحوار الحضارات

ضمن فعاليات المجلس التنفيذي لرابطة الجامعات الإسلامية والموسم الثقافي لجامعة المنصورة عقدت كلية الحقوق في الجامعة ندوة مهمة تحت عنوان (الإسلام وحوار الحضارات)،

افتتحها د. عبدالله بن عبدالمحسن التركي رئيس رابطة الجامعات الإسلامية وشارك فيها نخبة من العلماء والمتخصصين، وناقشت مفهوم الصراع الذي نادى به بعض مفكري الغرب، والمفاهيم والتفسيرات الخاطئة عن الإسلام، حيث حذر د. يحيى عبيد رئيس جامعة المنصورة من خطورة الفهم الخاطئ للإسلام الأمر الذي يجر العالم إلى ويلات كثيرة خاصة في هذا الوقت الذي يعيش فيه العالم على حافة الهاوية.

واستغرب د. أحمد عمر هاشم رئيس جامعة الأزهر في كلمته من إثارة مفهوم الصراع في الوقت الذي يقف فيه العالم ليشاهد المذابح التي يتعرض لها إخواننا في فلسطين دون أن يحاول أحد وقف العربدة الإسرائيلية.

وطالب د. عبدالملك منصور وزير الثقافة اليمني الأسبق بإعادة تجديد مضمون الخطاب الإسلامي بما يتفق مع مقتضى مضامين البيان الشرعي المناسب للواقع المعاصر، كما طالب بتكامل الحوار السلوكي مع الحوار اللفظي، وذلك بحرص المسلمين على أن يتمثلوا قيمهم ويجسدوا مضامين طرحها الحوار الخطابي تجسيدا فعليا على أرض الواقع.

أما د. أحمد جمال الدين موسى نائب رئيس جامعة المنصورة ومنسق الندوة فقد طالب بإعادة النظر في المسميات وتفنيد محتواها، حيث إن إطلاق مسمى الحضارة الغربية واعتباره مقابلا للحضارة الإسلامية ينطوي على خلط في المفاهيم إذ إن الحضارة الغربية استفادت في مكوناتها من أصول الحضارة الإسلامية ذاتها، الحضارة الإسلامية المعاصرة تعتمد في جوانب علمية وتقنية على ما أنتجته الحضارة الغربية، ومن ثم ينبغي الكشف عن أصول الحضارتين مما يزيل مفهوم الصراع ويزيد من قابلية الحوار بينهما.

وأكد د. أحمد صدقي الدجاني الأستاذ في الجامعة الأمريكية بالقاهرة أن محاولة فرض الهيمنة والسيطرة سيكون لها نهاية، وأن الحوار هو الطريق الوحيد الذي يضمن السلام والطمأنينة للجميع.. وقال إن الأمر لم يعد يحتمل ومن ثم فالمطلوب قراءة اللحظة الراهنة قراءة عميقة حتى نتمكن من تجنب الكثير من العثرات.

وقد أصدرت الندوة بيانا بضرورة قيام وسائل الإعلام والجامعات والمؤسسات الثقافية الإسلامية بإبراز جوهر الحضارة الإسلامية ومكوناتها بشكل أفضل حتى يتسنى للغرب فهمها برؤية أصوب ويصحح موقفه منها.

استراتيجية الثقافة العربية

في الندوة التي أقيمت بإشراف منظمة اليونسكو ونظيراتها العربية والإسلامية تحت عنوان «استراتيجية الثقافة العربية» أبدى عدد من المتحدثين تخوفهم من مفهوم التعددية الثقافية معتبرين أنه قد يؤدي إلى تفتيت المجتمعات وإلغاء

خصوصياتها.. وعرض الدكتور ميلاد حنا في محاضرة ألقاها في الندوة للتفتت الذي تحمله الدعوة إلى التعددية الثقافية من خلال الرؤية الأمريكية التي طرحها المفكر صاموئيل هانتغتون حول صراع الحضارات، والتي أكد عليها في العديد من كتاباته الأخيرة خاصة بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر.

ولخص الدكتور ميلاد حنا وجهة نظر هانتغتون بأنها «وضع الحضارة الغربية في مواجهة الحضارات الأخرى وتحويل الصراع الاقتصادي والأيديولوجي إلى صراع حضاري، وأن معارك المستقبل سترتبط بهذا الصراع الحضاري، بما في ذلك الصراعات الدينية القائمة في دول البلقان والهند وباكستان والوطن العربي وإسرائيل».

ورفض الدكتور حنا هذه النظرية متهما إياها بالعمل على استعلاء ثقافة وحضارة معينة على أخرى، ودعا إلى التفاعل الخصب بين الخصوصيات الثقافية لتكوين بديل حضاري أرقى يدعو إلى القبول بالآخر على أرضية المساواة.

ومن جهة أخرى تطرق الدكتور أحمد أبو زيد أستاذ الأنثروبولوجي في جامعة القاهرة إلى القلق الذي تثيره العولمة على صعيد الدولة الواحدة بدعوتها إلى التعددية الثقافية تحت شعار حقوق الإنسان ومطالبتها بمنح الجماعات الثقافية المتعددة داخل الوطن درجة من الحكم الذاتي.. وأضاف أن ذلك يعني إيجاد جماعات ثقافية مختلفة ومتباينة بحيث تؤلف كل جماعة ثقافية مجتمعا قائما بذاته له شخصيته الثقافية المستقلة عن الثقافة الوطنية.

مؤكدا على ضرورة التفريق بين التعددية الثقافية التي يدعو لها الغرب والتنوع الثقافي الذي يشمل تطوير الثقافة محليا وعالميا على أرضية الاحترام المتبادل.

مفهوم الإنسانية

وفي ندوة أخرى عقدت في جامعة القاهرة تحت عنوان (مفهوم الإنسانية بين الفلسفة والفكر الديني الغربيين) دعا باحثون في مجال الفلسفة إلى استخدام المنهج النقدي في تقويم التراث والعمل على تحديث المجتمع والفلسفة وعلم الكلام، في الوقت الذي ناقشوا فيه العديد من القضايا المرتبطة بمحور الندوة الرئيسي مفهوم الإنسانية بين الفلسفة والفكر الديني الغربيين وسعي الغرب لفرضه على الآخرين.

وأكد عميد كلية الآداب د. أحمد حسن إبراهيم في كلمته الافتتاحية بعد مقدمة تحدث فيها عن الدين كأحد مكونات الإنسان، وجود فاصل بين الدين الذي هو من عند الله والفكر الديني الذي هو من صنع الإنسان.

كما دعا الناقد د. عبدالمنعم تليمة في السياق ذاته إلى علم كلام جديد أسوة برائد الدعوة إلى هذا العلم الجديد الإمام محمد عبده الذي فتح مجالا أمام العقل النقدي باجتهاداته التي ميزت بين تيارين فكريين أحدهما سلفي سعى إلى وصل إدارة

المجتمع الحديث باجتهادات الأقدمين من أصوليين وفقهاء وعلماء، والرافد الثاني عقلاني عصري.. وأضاف د. تليمة أن النهضة العربية الحديثة والمعاصرة تسعى إلى الانتقال من العلاقات الكلاسيكية التي هيمنت في القرون الأخيرة إلى آفاق العلاقات الحديثة عبر المنهج النقدي التقويمي.. واعتبر ذلك أساسا لتحقيق أهدافنا تجاه أربع قضايا وهي تحرير الوطن وتحديث المجتمع وتعقيل الفكر وتوحيد الأمة، ويعيد تجديد التراث ويلغي كونه قيدا وعبئا يحول دون النهوض الحقيقي.

وإضافة إلى هذا تطرقت رئيسة قسم الفلسفة في جامعة القاهرة زينب الخضيري إلى مفهوم الإنسانية بين الفلسفة والفكر الديني الغربيين، ورأت أن سعي الغرب لفرض مفهوم جديد للإنسانية على العالم كله شرطه القضاء على الحدود والهويات والمعتقدات ومحو للتاريخ وتفريغ للإنسانية من هويتها لصالح هيمنته الاقتصادية.

58 باحثا في ندوة عن الطهطاوي

بمناسبة مرور قرنين على ميلاد الرائد الأول لحركة التنوير في مصر رفاعة الطهطاوي (1801 - 1873) أقام المجلس الأعلى للثقافة ندوة دولية شارك فيها باحثون من مختلف أرجاء الوطن العربي، أكدوا على أهمية دور وإسهام الطهطاوي في مشروع التنوير العربي، كما أكدوا أنه كان أول من دعا إلى المساواة بين الرجل والمرأة في المجتمعات الإسلامية، وأشاروا إلى دوره في الدعوة إلى الحرية والديمقراطية ونقل أفكار الثورة الفرنسية إلى العالم العربي.

وقال د. جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة في مصر - الجهة المنظمة للندوة - إن الطهطاوي وهو شيخ أزهري طرح أفكارا لا يجرؤ علماء الأزهر حتى الآن على الحديث عن منهجها الذي تضمنته.

وركز الباحث المصري د. أنور لوقا - المغترب في فرنسا منذ خمسين عاما والمتخصص بمشروع الطهطاوي التنويري - على دعوة الطهطاوي إلى الحرية والديمقراطية وذلك من خلال ترجماته للنماذج الفكرية الأوروبية وقيامه بنقل أفكار الثورة الفرنسية إلى الوطن العربي، ومن بينها الدستور الفرنسي ومناقشته أفكار الفيلسوف الفرنسي مونتسكيو.

وأوضح الباحث التونسي الحبيب الجنحاني أن ما يميز مشروع الطهطاوي الشامل أنه «قرأ الحداثة بعيون المثقف وحدد كيف استفادت أوروبا من الإرث الحضاري العربي، وكيف انتقلت إلى الحداثة بفضل تلخيصها الإرث الحضاري لمختلف الحضارات العالمية، وهذا يؤكد أن الحداثة واحدة ويسقط مقولة تعدد الحداثات».

وقدم الكاتب وأستاذ التاريخ في جامعة القاهرة د. يونان لبيب رزق مداخلة عن ارتباط النظري لدى الطهطاوي بالعملي، وذلك عن طريق

تأسيسه مدرسة الألسن للترجمة وقيامه بتأسيس أول مدرسة ابتدائية في السودان بقرار من والي مصر عباس باشا.

والندوة استمرت ثلاثة أيام شارك فيها أكثر من 58 باحثا بينهم 22 من العرب والأجانب والباقي من المصريين، وتطرقت إلى عدة محاور أولها مشروع الطهطاوي للنهضة العربية، ومفهوم السلطة لديه، ودعوته للحرية والديمقراطية بشكل مبكر، وتغليبه العربية على التركية، والعلاقة مع الآخر عبر مشروع الترجمة الذي كان وراء تأسيسه، وقضايا المصطلح في الترجمة، وريادته الصحافية والأدبية، وأفكاره التربوية التحديثية.

ومن أبرز المشاركين في الندوة من العرب الباحث الفلسطيني فيصل دراج والباحث السوري محمد جمال باروت والباحثان اللبنانيان إبراهيم العريس ومحمد دكروب والتونسي الحبيب الجنحاني، وشارك من مصر أستاذ الفلسفة د. عاطف العراقي والمفكر أنور عبدالملك والشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي والناقد د. صلاح فضل ود. جابر عصفور، كما شارك في الندوة حفيدا الطهطاوي محمد وماجدة رفاعة الطهطاوي.

عمان

جعفر العقيلي - عمان

ندوة «آفاق الثقافة العربية» بمشاركة مفكرين وكتاب وأكاديميين عرب

كيف ننخرط في تيار الحداثة ونسير في ركب العولمة دون أن نتخلى عن هويتنا الحضارية وخصوصيتنا الثقافية؟!

ضمن برنامج الاحتفال بإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية نظمت أمانة عمان الكبرى ندوة «آفاق الثقافة العربية»، التي استمرت يومين، بمشاركة مفكرين وكتاب وأكاديميين عرب، تصدوا لقضايا وأحداث الواقع العربي، وآفاق الثقافة العربية في ظل التحولات والمتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي واجهت وتواجه الأمة العربية والإسلامية في هذا العصر.

وأبرزَ المشاركون في الندوة «د. ناصر الدين الأسد، د. محمد عابد الجابري، د. شكري الماضي، د. عبدالقادر الرباعي، د. أحمد ماضي، د. أديب نايف ذياب» آليات العمل الثقافي العربي المطلوب لمواجهة تحديات حوار الثقافات، وصراع الحضارات، وإشكاليات المصطلح، والحروب الإعلامية، والغزو الثقافي، والعولمة، والإنترنت، واتساع الهوة بين دول الشمال ودول الجنوب..

وذلك بعد أن ألقى أمين عمان، المهندس نضال الحديد كلمة أكد فيها على امتلاك الثقافة العربية مقومات وأسباب قوتها ومنعتها، منوها إلى أن على الأمة أن تستشعر مواطن الخطر على ثقافتها، لتعمل على اتقاء الشرور والأخطار التي تستهدفها، ليس في ثقافتها فحسب، ولكن في شتى مناحي حياتها.

وزاد الحديث أن عصر العولمة الذي نواكبه تمخض عن محاولات لإذابة الأمم والشعوب والأقوام في بعضها، رغم الاختلافات في هوياتها الثقافية ومشاربها الفكرية. وتساءل: ماذا نحن فاعلون؟ هل نفرّ أمام هذا الزحف الكاسح، أم نثبت ونعد العدة، مع الأخذ بكل الأسباب التي من شأنها أن تمكننا من المحافظة على هويتنا الثقافية، من دون أن نخرج عن ركب الحداثة، ومن دون أن نصبح خارج العصر؟

وتحدث وزير الثقافة الأردني الشاعر حيدر محمود في الجلسة الافتتاحية للندوة، مشيرا إلى أن السؤال الذي نطرحه اليوم في بدايات القرن الحادي والعشرين هو السؤال ذاته الذي كنا نطرحه منذ القرن الماضي، ولا إجابة!!

وأضاف الوزير أن سؤال الثقافة بالنسبة إلينا هو المعادل اللغوي بالتأكيد لسؤال الهوية الذي يُربِكُنا كلما طرحناه بيننا وبين أنفسنا، أو بيننا وبين الآخر الذي ثبت أنه لا يصغي للسؤال، لأنه يعرف أكثر منا خطورة السؤال.

وفي الجلسة الي ترأسها المفكر د. إبراهيم بدران، أكد المفكر والباحث د. ناصر الدين الأسد أن العولمة من أهم التحديات المستقبلية التي بدأت تواجه كثيرا من دول العالم، وستشتد وطأتها خلال هذا القرن، خاصة على الدول التي لم تتسلح لها بسلاحها، بل إن العولمة الثقافية أصبحت تهدد بعض الدول المتقدمة القوية التي كانت تهدد غيرها من الدول.

ورأى الأسد أن العولمة الثقافية تعني سيادة ثقافة واحدة بلغتها وفكرها وأنماط حياتها وسلوكها ومحاولة إحلال هذه الثقافة محل الثقافات الأخرى، ونشر مضمون تلك الثقافة ومحتواها من أساليب التفكير والتعبير والتذوق الفني وأنماط السلوك والتعامل والنظر إلى الحياة والكون، وبذلك تدمر الخصوصيات الثقافية الأخرى، ومن حقنا حينئذ أن نتساءل: ماذا سيكون مصير ما ينادي به دعاة الديمقراطية من التعددية الثقافية ومن الحوار بين الثقافات، وهما من دعائم النظام العالمي الجديد كما يزعمون؟.. هل يبقى لهما وجود مع العولمة الثقافية؟

وتحدّث المفكر العربي الدكتور محمد عابد الجابري في ورقته الفكرية التي حملت عنوان «حوار الثقافات»، عن التبدلات التي جرت للمصطلحات والمفاهيم في الساحة الثقافية والفكرية والاجتماعية العربية والدولية فقال: ظهرت في العقد الأخير من القرن العشرين جملة من المفاهيم تكتسي صبغة شعارية في كثير من الأحيان، غطت أو أبعدت من الساحة الفكرية مفاهيم وشعارات

أخرى كان لها حضور قوي، وفي بعض الأحيان هيمنة واضحة في الساحة نفسها طوال القرن العشرين بأكمله تقريبا. من هذه المفاهيم والشعارات التي اختفت، أو انسحبت من مركز المجال التداولي اليوم، المفاهيم التالية: الأيديولوجيا، الصراع الطبقي، الوعي الطبقي، القومية، الإمبريالية العالمية، حركة التحرير الشعبية، حق الشعوب في تقرير المصير.. إلخ. ومعلوم أن هذه المفاهيم كانت تؤسس أو تواجه نظاما فكريا معينا، لا نريد نعته هنا بهذا النعت أو ذاك، وإنما نكتفي بالقول إنه النظام الذي ساد القرن العشرين كله تقريبا.

وأضاف: في مقابل هذه المفاهيم ظهرت في العقدين الأخيرين مفاهيم أخرى متزامنة أو متتابعة، تؤسس لنظام فكري مختلف تماما، لعل أهمها وأكثرها اليوم انتشارا وشيوعا المفاهيم التالية: النظام العالمي الجديد، نهاية التاريخ، صدام الحضارات، الهويات، العولمة، وأخيرا وليس آخرا حوار الحضارات أو حوار الثقافات.

وعن الحضارة الإسلامية، وموقف الفكر الإسلامي من حوار الثقافات، قال الجابري: الواقع أنه لا أحد في الغرب ولا في الشرق يستطيع أن يدعي أن الحضارة الإسلامية، حضارة منغلقة تنحو نحو الصراع وترفض الأخذ والعطاء وتغلق باب الحوار، فالحضارة الإسلامية كانت منذ قيامها ومازالت ملتقى حضارات وثقافات ونظم وقيم، مؤكدا أن «صراع الحضارات» ليس مقولة مزيفة بل عدوانية روج لها المخططون لاستراتيجية الولايات المتحدة لحماية مصالحها القومية في العالم. وتوقف المفكر عند رد الفعل الذي حركته هذه المقولة في العالم العربي والإسلامي، حيث: هناك من وقع في الفخ فقال بالصراع الحضاري بين قوى الشر والعدوان وقوى الخير من طلاب العدل والمساواة، مستسلما لاستراتيجية الخصم ومزكّيا لها، ليسقط في ثنائية مانوية مغلقة لا ترى الحل إلا في انتظار آلة الخير على آلة الشر. أما تحديد من يمثل قوة الخير ومن يمثل قوة الشر في هذه الدنيا فيبقى دوما مسألة خلافية، لأن كلا من الطرفين يعتبر نفسه ممثلا للخير، بينما يعتبر خصمه ممثلا للشر، والنتيجة هي تكريس فكرة حتمية ودوام الصراع بين الحضارات، وبالتالي تزكية وتبرير استراتيجية الحرب الباردة ضد الإسلام.

أما الجلسة الثانية التي ترأسها الباحث د. عبدالله الموسى، فقد اشتملت على ورقة للدكتور شكري الماضي، سلط الضوء فيها على أزمة الثقافة العربية المعاصرة من حيث المبدأ، مثيرا مجموعة من الأسئلة حول واقع الثقافة العربية، وتحديدا سؤال الأزمة الذي قال في معرض حديثه عنه: «إن أزمة الثقافة العربية، هي أزمة الإنسان العربي.. كما أن مخاض المجتمع العربي الحديث، منذ بداية ما يسمى بعصر النهضة وحتى بداية القرن الواحد والعشرين، مخاض أليم وعسير وطويل، فلايزال

المجتمع العربي في «المضيق الحرج» أو مرحلة «المابين»، ولا تزال حركة الثقافة العربية المعاصرة تراوح بين التقليد والتحديث، وبين العقل والنقل، وبين التراث والمعاصرة، وبين الليبرالية والاشتراكية، وبين القطرية والقومية، وبين التنوير والتشوير والتزوير.. إلخ، ولا شك أن امتداد المرحلة الانتقالية لأكثر من قرنين، وجسامة التضحيات، ومحدودية النتائج، أمور تدل بمجموعها على استفحال الأزمة.

وأشار د. الماضي إلى أن البذرة الأولى لأزمة الثقافة العربية المعاصرة تكمن في الاحتكاك الاستعماري الحضاري مع الغرب، وتحديدا حملة نابليون عام 1798م. فلقد دخل الغرب غازيا ومستعمرا، ومن النافذة نفسها تدفقت منجزاته الحضارية، وهو ما أدى إلى انشطار الذات العربية زمانيا «نحو الماضي»، ومكانيا «نحو الغرب». وقد خلخل هذا الاحتكاك القيم المحلية، وجعل الشخصية العربية تهتز من جذورها للمرة الأولى وتبدأ بالبحث عن الذات، أو اكتشاف الذات، وتطرح سؤال: من نحن؟! إن إنشطار الذات تعبير صارخ عن أزمة الثقافة العربية المعاصرة وامتدادها، فأسئلة ما سمي بعصر النهضة لا تزال ماثلة حتى مطلع القرن الواحد والعشرين وربما بشكل أكثر حدة.

وحول بذور الاختراق الثقافي، قال الباحث: «الاختراق الثقافي لثقافتنا العربية جاء على صعيد شبكات المعلومات والاتصالات التقنية، وعلى صعيد فلسفة التعليم في الجامعات العربية، وعلى صعيد اللغة العربية!! والاختراق الأخير اختراق خطر؛ لأن اللغة عنصر تكويني من عناصر الشخصية العربية والعمود الفقري للثقافة، وهي الحاملة للتراث».

وبحث الناقد د. عبدالقادر الرباعي، في الجلسة نفسها، إشكالية «الأصالة والمعاصرة»، في معرض حديثه عن «الثقافة العربية وتحديات القرن الواحد والعشرين»، منوها إلى أن القطب الأحادي سعى بعد انهيار الاتحاد السوفييتي إلى السيطرة على العالم اقتصاديا وعسكريا وثقافيا بكل الوسائل المتاحة لديه، وأهمها تزيين طروحات العولمة بمسائل جوهرية مرغوب فيها مثل: الديمقراطية وحقوق الإنسان، والقضاء على البطالة والفقر والجوع وغير ذلك؛ لكن الوجه الحقيقي الآخر يحمل الخطورة الكبرى وهي ذوبان خصوصيات الدول والأمم والأقوام والشعوب عن طريق الغزو الثقافي والاقتصادي الذي يعد استعمارا جديدا يحقق أهداف الاستعمار القديم.

وأشار الرباعي إلى أحداث الحادي عشر من أيلول الماضي، لأن هذه الأحداث أعطت قوى العولمة فرصة جديدة لتبرير تسلطها على بعض الشعوب وأولها شعوب العالمين العربي والإسلامي. وفي هذا السياق طرح الباحث ثلاثة خيارات لمواجهة الغزو الثقافي أو المعرفي أو الاستعماري وهي: أن نذعن فننساق وراء المغريات فيما يقدم لنا، فننبهر به ونندفع نقلده تقليدا أعمى، مضحين

بكل ما لنا من تراث وفكر وفلسفة ومبدأ، أو أن ننكفئ على ذواتنا نائين بأنفسنا عما في العالم من تطور وتجديد، لتتفشى بنا الخرافات وتسود فينا الأوهام، فتتعطل قوانا، ويضمحل ذكاؤنا، وتختل ذاكرتنا فتتسارع خطواتنا القهقهرى إلى الوراء لتكون النتيجة تخلفا ما بعده تخلف، وهوانا لا يدانيه هوان، أو أن نكون «أمة وسطا» نعمل في اتجاهين: تعزيز ثقتنا بأنفسنا، وذلك بالاستناد إلى موروث ثقافي وحضاري عظيم وأصيل، والمشاركة في التطور والتحديث والمعاصرة، بما لا يؤثر على خصوصيتنا التي نكون قد رسخناها مبادئ ثابتة في عقولنا وقلوبنا، وجسدناها واقعا منتجا في عملنا وسلوكنا.

وقدم أستاذ الفلسفة في الجامعة الأردنية د. أحمد ماضي، دراسة حول «هوية الثقافة العربية» في الجلسة الثالثة للندوة «اليوم الثاني» التي ترأسها الباحث د. فهمي جدعان، أوضح فيها أن المعاجم العربية تخلو من كلمة «هوية» ولا نجد هذه الكلمة إلا في المعاجم الحديثة التي تعرّفها بأنها «الذات أو ما يعرف الشيء في ذاته» دون اللجوء إلى عناصر خارجية لتعريفه، وتستعمل أيضا للدلالة على الجوهر والماهية، ومعلوم أن تحديد الهوية بأنها تماثل الشيء مع ذاته أو ذات الشيء إنما يعود لأرسطو طاليس.

وأكد ماضي أن ثمة شيئا من الاهتمام بموضوع الهوية في الفكر العربي المعاصر، وقد ازداد هذا الاهتمام بسبب العولمة والخشية من تأثيرها السلبي على الهوية الثقافية بالذات. ثم قدم رؤى مختلفة للهوية، كما وردت عند الطيب تيزيني ومحمود أمين العالم ود. سمير أمين وغيرهم، مضيفا أنه مهما قيل في الهوية الثقافية والخصوصية القومية ومصيرها جراء العولمة، فإن العالم اليوم يتوحد أكثر فأكثر، كما تتجه الشعوب نحو ثقافة كونية قيد التشكل، وفي ضوء الثورة المعلوماتية والاتصالاتية تتأثر ثقافات أخرى. كما أن كل ثقافة يمكن أن تؤثر في ثقافات أخرى على نحو غير مسبوق.

ودعا الباحث من موقعه الأكاديمي وبصفته رئيسا للجمعية الفلسفية العربية إلى عدم الخشية مما يسميه البعض بالغزو الثقافي، والإمبريالية الثقافية، وثقافة العولمة، خشية لا يتعين أن تحول دون التفاعل مع الثقافات الأخرى. مضيفا أننا نعيش في عالم تسوده شبكة المعلومات؛ إنه عالم المعلوماتية. ولهذا يتعذر في عالم اليوم أن تحجز الثقافة في بيتها القومي، بحجة حمايتها من الغزو، وحفظا لهويتها من التآكل والتفكك.

واتخذ أستاذ الفلسفة في الجامعة الأردنية د. أديب نايف ذياب من رؤية الغزالي الفكرية حول «الصالح الإنساني المشترك» بداية ملائمة للبحث في مدى قدرتنا على تأصيل الثقافة العربية، وإمكانية تطوير مبدأ الغزالي ورؤيته في الصالح العام، وتساءل: هل في الإمكان أن نتصور أن كثيرا من سكان هذا العالم

مهددون بالأخطار القاتلة؛ كالجوع والقتل والتعذيب والمرض وتلويث البيئة من جراء مخلفات الصناعة، وتقويض أركانها التي كانت متوازنة في الأصل؟ فالتأثيرات السلبية على البيئة العربية اليوم لا يمكن لأبي حامد الغزالي أن يتخيلها، لأن عدد سكان العالم في عصره كان أقل بكثير، والاتصالات فيما بين المجتمعات البشرية كانت أقل، فضلا عن أن الوعي الإنساني كان يدور في أفق ضيق.

وتابع د. أديب أن الغزالي تخيل مسلك جماعة في قارب تهدده الأعاصير والأمواج الهائجة. ويترتب علينا بعد الإلمام بهذه الواقعة أن نوسعها لتشمل سكان هذا العالم، فنتصوره قاربا ضخما يموج بملايين الناس، وقد أحدق الخطر. بمعنى أن العالم هو «ماكروكوزم» نموذج مجسم بالنسبة إلى ذلك القارب الصغير، أوليس كوكب الأرض جرما سابحا في الفضاء؟

وحول ما يحتاج العالم من نذر العولمة وعواقبها، قال د. أديب: نعيش اليوم عصرا تجتاحنا فيه العولمة، طوعا أو قسرا. فإذا توخينا أن تكون هذه العولمة إنسانية الطابع، فلابد أن نسد أبواب المفاسد فيها؛ لابد أن تنتهي الدول القوية من فرض ما يسمى بمصالحها القومية بالتهديد والقوة، وأن تمتنع الغالبية في المجتمعات المتخلفة عن تأكيد امتيازاتها غير المشروعة، على حساب الأقليات في ذلك المجتمع، وفي نظام عالمي جديد يجب أن يسد باب الجشع الذي يفضي في نهاية المطاف إلى احتكار السلع من جانب الشركات الكبرى.

واختتمت الندوة التي تغيب عن فعالياتها د. محمد لطفي اليوسفي «تونس»، والطيب تيزيني «سوريا»، بمداخلة تقييمية للدكتور محمد عابد الجابري، تطرق فيها إلى حيثيات العمل الثقافي والفكري العربي، وما يواجهه اليوم من تحديات واختلافات في الأفكار، وبالذات في مسألة الهوية الثقافية والعولمة.

دمشق

علي الكردي

الفضاء الشعري.. و الفضاء التشكيلي

د. أسعد عرابي: بلند الحيدري مثّل حالة برزخية بين الشعر والتشكيل

د. عبدالعزيز علّون: علاقة الشعر بالتشكيل مسألة إشكالية في تاريخ الفن

كيف يمكن أن يستوحي شاعر عوالم قصيدته من لوحة تشكيلية؟! وكيف يمكن لرسام أن يبني فضاءه التشكيلي من خلال قصيدة شعرية؟! هذه المعادلة التي تطرح علاقة الأدب والكلمة المكتوبة بالفضاء التشكيلي كلغة بصرية، تعتمد الخط واللون والتكوين، كانت موضوع ندوة في دمشق داخل بها الناقدان الكبيران د. أسعد عرابي، ود. عبدالعزيز علّون، طرحا فيها أمثلة عن جذور هذه المسألة في تاريخ الفن، كما في الرسومات التي زينت نصوص عمر الخيام، وجحيم وفردوس دانتي في الكوميديا الإلهية، ونصوص الشاعر الإنجليزي وليام بليك الذي كان رساما أيضا، تماما كما هو الحال مع فيكتور هيغو، وجبران خليل جبران.

يقول د. عبدالعزيز علون: تقودنا العلاقة بين الشعر والتشكيل إلى

مسألة إشكالية في تاريخ الفن وهي: هل يستطيع الرسام عبر الصورة، مقاربة القصيدة والوصول إلى مستوى تألقها؟ كأن نقول: إن نص عمر الخيام زينه فنان إنجليزي معين.. هنا في ديوان عمر الخيام لدينا صورة متكاملة، لكن الصورة أخرجت ديوان الشعر عن معناه.

يضيف علون: يحضرني شيء آخر، وهو الرسومات التي زينت الملهاة الإلهية لدانتي.. وهناك عدد من الفنانين في القرنين الثاني والثالث عشر الذين قاموا بتوضيح، أو تفسير الجحيم والفردوس عند دانتي برسوماتهم وتركوا تأثيراتهم في تاريخ الفن الأوروبي.. وخاصة الأعمال التي جاءت على نفس مستوى أشعار دانتي، بمعنى أن المصور قدم شيئا عظيما مماثلا لعظمة ما قدمه الشاعر.

في بعض الأحيان، الشاعر هو نفسه رسام، وأبرز الأمثلة على ذلك، الشاعر الإنجليزي المشهور ويليام بليك، الذي كان يكتب القصيدة ومن ثم يرسم الأرضية، أو اللوحة المطابقة لها.

في أحيان أخرى كان بليك يفعل العكس، أي يرسم اللوحة، ثم يجلس ليفكر شعريا، والمثال قصيدته المشهورة بايبر (عازف الناي).

هنا الإبداع مشترك، والخيال واحد وهذا الموضوع مرتبط عمليا بالمبدع نفسه، فإذا استطاع المبدع المصور أن يرتفع إلى مستوى الشعر، أو يتجاوز الشاعر، فهذا - بلا شك - يعني أنه مبدع أصيل، وإلا فهو لا يعمل سوى عملية تبسيط صورية لكتابة الشعر.

ويتابع علون: كنت أستمع تسجيلات لشعراء دادائيين وسورياليين، ثم أعود إلى لوحات هذا الفنان، فأجد علاقة جديدة جعلتني أقول: إن القرن العشرين، أظهر لنا تفسيرا جديدا مفاده أن التصوير أو التشكيل هو لغة أخرى مختلفة عن لغة الكلمة.

إذا عدنا إلى تاريخ العالم، نجد أن اللغة نشأت كما يقول علم الآثار عندما أصبح الصيد جماعيا ولم يعد فرديا، فالصياد يقف أمام ساحر أو مشعوذ، ويهيئ نفسه للصيد.. وهو يحتاج إلى أن يسمع كلمة من المشعوذ كتعويذة، ولأن الكلمة غير موجودة آنذاك، كان الساحر يرسم عددا من الإشارات، فيأخذها الصياد معه إلى الصيد، ثم تطورت العملية، فأصبح لدينا نمط من الغناء، الذي هو اللغة الأولى.

ويستنتج علون: إننا مرة أخرى نقف أمام ميلاد شيء جديد، وهو أن اللوحة الجديدة الحقيقية في العالم لا تخرقها الكلمة.. ولا تخرج منها الكلمة.. وبالتالي لا يوجد هنا أي علاقة بين الكلمة (سواء كانت شعرا، أو فلسفة.. أو أدبا عاديا) وبين اللوحة، لأن للكلمة معجم آخر.

ويؤكد علون مرة أخرى أن اللغة النقدية التي يكتب بها كثير من النقاد التشكيليين هي نظام قريب من الشعر، وقريب من اللغة الأدبية

المقفاة الجميلة، ولكنها لا تمرر أي مصطلح من مصطلحات الفن التشكيلي، لأن الفن التشكيلي حاليا مثله مثل الموسيقى لغة، وليس بحاجة إلى أي تعليق كلامي، والمرور بين اللوحة وبين المشاهد تتأتى من خلال ثقافة المشاهد وذوقه.. ومن خلال الذوق العام المطروح.

ثمة شيء آخر، وهو أن أعمال جبران خليل جبران التي بنيت على نسق وليام بليك لا يمكن أن تسمى أعمالا تشكيلية، لا هي، ولا أعمال وليام بليك. كلاهما فيه نقص. أما أن المصور يحتاج إلى شاعر.. أو أن الشاعر يحتاج إلى مصور، وهذه إشكالية كبيرة في البناء الفني.

من المفترض أن يكون البناء الفني متكاملا. عندما أسمع نصا سيمفونيا لموسيقي كبير، فأنا لست بحاجة إلى عملية شرح.. وإذا دخلت في عملية الشرح أخرج تماما عن نظام البناء الموسيقي. بالإمكان أن نعطي مفاتيح حول التذوق الشعري.. أو الموسيقي.. أو التشكيلي.. ولكن لا يمكن أن نقول أبدا: إن هذا الفنان نهل من هذه القصيدة.. أو من أعمال ذلك الشاعر.. العلاقة الجدلية يجب أن نعود بها مرة أخرى إلى العلاقة بين المصور والشاعر.. يجب أن يكون دويتو المصور على مستوى دانتي الشاعر، وإلا فلن نكون أمام شاعر، ولا أمام مصور.. ويكون الاثنان قد ضاعا.

بلند الحيدري.. والقصيدة المرئية

طرح أسعد عرابي من جهته، إشكالية الشقاق والاتفاق بين الفنانين والأدباء.. أو بين مساحة الأدب والفن، ورأى أن هناك مشكلة أساسية اليوم لها علاقة بشهادة الحداثة بعد السبعينيات، ورأى أن كلمة ما بعد الحداثة هي أساسا كلمة أدبية زرعت في النقد التشكيلي، ورأى أن هناك رغبة عارمة عند عدد كبير من ممثلي تيارات ما بعد الحداثة.. أو الطليعة في رفع الحاجز الذي كان يحافظ على قدسية كل نوع من أنواع الفنون، فنحن بطبيعتنا لا نتقبل وجود عازف عود إلى جانب فنان يرسم، بينما تيارات الفن المعاصر بدأت تعتمد على توليف الفنون، ورفع الحواجز بينها، وتوصل بعضها إلى نتائج إبداعية مهمة جدا.. ولذلك لم يعد بوسعنا أن نقول: هذا نحت أو تصوير، وكمثال على ذلك ما قدمه الفنان فادي اليازجي الذي خلط النحت بالتصوير، وتجربته تمثل نقطة الحداثة عنده، إذ تكاد الحدود تخرج عن قدسيتها التراكمية الدائمة التي تقول: لا يصح أن نخلط هذا بذاك، كما لا يصح أن نخلط المسرح بالموسيقا، بينما عمليا تم خلطهما كنظرية نقدية، ومن ثم اتحادهم السيميائي والفيزيائي إلخ.. بطريقة جدا إبداعية، وهناك أمثلة كثيرة على هذا الاتجاه في أوروبا لا نستطيع تجاهلها، ولدينا مثال آخر عندنا هو تجربة أحمد معلا «مرثية

سعدالله ونوس» التي أصبحت علامة في تاريخ الفن السوري الحديث، في الخروج عن بكارة وعذرية مفهوم اللوحة الأحادية الخارجة من توائمها الأحادية.

وركز أسعد عرابي على إشكالية أساسية سائدة بين مادة الأدب (الكلمة) التي لها ارتباط بالإعلام والسياسة والأيديولوجيا، وبين مادة الرسم التي هي معزولة، وتكاد تكون في حصن حصين من رقابة الأيديولوجيا ذات اللباس الموحد في الدولة، هذا ما يعني برأيه الأديب المشتغل بالكلمة نوعا من السلطة على الفنان التشكيلي ومن يكتب بالنقد التشكيلي المتخصص.

إذن هناك سوء تفاهم برأي عرابي، كرسه نجوم الأدب الذين سببوا فوضى عجيبة في سلم التقييم.. والمثال على ذلك أن فنانين متوسطي الموهبة، ممن تفيأوا بنجومية بعض الأدباء الكبار، وصلت أعمالهم إلى المتاحف، بينما عدد كبير من الفنانين الجادين، كادوا يكونون مغلقين على طبيعة الذائقة الأدبية، لم تسلط عليهم الأضواء.

ثم ساق عرابي مثالا آخر على صرامة النقد ـ كما يتصوره ـ وهو منظّر الفكر السوريالي أندريه بريتون الذي أخذ موقفا طليعيا وحاسما من نتاج سلفادور دالي عندما رأى أنه يجامل كثيرا المادة الأدبية بسورياليته، ولذلك دعم ماكس أرنست باعتباره البديل، أو الموازي لتوأمي السوريالية الرسم والتصوير واللون، مقابل سوريالية الكلمة أو الجملة إلخ..

ثم أشار إلى مثال آخر محلي وهو الشاعر بلند الحيدري، الذي يكاد برأيه أن يكون المثال اليتيم والوحيد الذي استطاع أن ينحاز ابتداء من الشعر باتجاه الرسم انحيازا كاملا، لا يمكن أن نجد له نظيرا، أو شبيها لدى أي أديب معاصر، مهما ادعى أنه منحاز للفن التشكيلي.

ويرى عرابي أن أهم ما أنجزه الحيدري، قبل وفاته بسنوات هو مشروع القصيدة المرئية، التي لا تكتب، ولا تحتاج إلى ورق، وإنما تحتاج إلى عدد من العناصر التوليفية، ربما تكون مسرحية، أو تشكيلية وتؤدى وتوزّع بالفيديو.

وأقر عرابي أنه دهش لأصالة ورؤيوية هذا الاكتشاف، الذي يشبه كثيرا برأيه: اقتراب الفراشة من النار، ويرى أن هذا طبيعي في تجربة الحيدري، فهو ابتداء من زواجه من النحاتة المشهورة دلال المفتي.. ومن أول ديوان شعر له سماه: «خفق الطين» نجده متورطا أكثر منه شاعرا في شعره.

ويرى عرابي أن الحيدري يمثل حالة برزخية مثالية، تضع مادة الشعر والكلمة، ومادة اللون والخط على نفس المستوى والتصالح ولذلك فهو ينحو بحداثيته المتطرفة، وتراكيبه الجمالية (ليس فقط مع خروجه عن قصيدة التفعيلة أو النثر) بل بخروجه الكامل عن كل ما سبق من أشكال وصيغ ولبوسات في

الشعر الحديث، وآخر إضاءاته الاختيارية كانت قصيدته المرئية.. وتكمن رؤيويته في وصوله، أو تمثله العصر المقبل من ناحية الاتصال والمواد وصولا إلى فن شمولي ذي مواد إبداعية متراشحة.

ثم أشار عرابي إلى الانفصال التام بين الأدب ومادة الرسم، رغم وجود كتاب كبار يرسمون، ورسامون كبار يكتبون وأبلغ مثال على ذلك برأيه فيكتور هيغو، الذي اكتشفوا له في السنوات الأخيرة رسومات مدهشة، شكلت حدثا استثنائيا، افتتحت لها اليونسكو متحفا دائما، أضيف لتاريخ الفن.. وكذلك أعمال مايكل أنجلو، واستعماله اللائق لمادة المائيات والأحبار والتقنيات المدهشة، الذي لم يعرف بتقنياته الكتابية المبدعة.. هذه أمثلة على وجود شخصيتين في تداخل المبدع: رسام وأديب، أحدهما عرف كأديب، والآخر اشتهر كرسام.

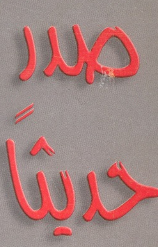
وختم عرابي مداخلته بالحديث مرة أخرى عن العلاقة الشائكة والمأزومة بين الأدباء والفنانين وتساءل: هل الأدباء قوامون على الفنانين أم لا؟ وأجاب على التساؤل بالقول: هناك فعلا سلم تقويمي أساسي سائد يقول: على الفنان أن يرسم بشكل دائم للأديب، وقلة من الأدباء من طرق هذه العادة ومنهم زكريا تامر الذي كان يطلب بمحبة وديمقراطية أن نرسم ما نريد.. ثم كان يكتب من وحي الرسومات قصة.

إذن حان الوقت، أن ينقذ الأدباء ما يمكن إنقاذه في علاقتهم مع الفنانين المبدعين، الذين يتأسون مثلهم على نفس المستوى الإبداعي والوجودي إلخ.. ويقرون أن هناك خطا متوازيا على مستوى الفن ليس له علاقة بالأدب.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف: أحمد برهو / سورية

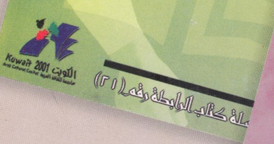


صلاح دبشة

أحاديث المذكرات

(محمد الفايز... الرؤية والممكن)











منى الشافعي